

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Bakalářská práce

2021

Anna Reisigová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Nezávislá divadla pražská – soubor publicistických
rozhovorů**

Bakalářská práce

Autor práce: Anna Reisigová

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: prof. MgA. David Jan Novotný

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 3. května 2021

Anna Reisigová

Abstrakt

Praktická bakalářská práce *Nezávislá divadla pražská – soubor publicistických rozhovorů* se zabývá pražskou divadelní scénou, zejména pak divadly nezávislými a jejich představitelům. První teoretická část práce vymezuje nezávislou divadelní scénu, uvádí krátkou historii divadla v České republice, respektive Československu, definuje Asociaci nezávislých divadel a představuje jednotlivá divadla, s jejímiž představiteli povedu rozhovory. Druhá teoretická část vymezuje žánr, který jsem pro svou bakalářskou práci zvolila, a to publicistický rozhovor. Zabývá se jednotlivými fázemi při tvorbě takového rozhovoru a krátkou historií tohoto nejmladšího novinářského žánru. Součástí práce jsou také jednotlivé rozhovory, které reflektují aktuální situaci a dotýkají se některých pojmů, vymezených v teoretické části. Cílem je vytvořit rozhovory, které by dokázaly obstát v kulturní rubrice média, jsou aktuální a přinášejí zajímavé informace.

Abstract

The bachelor's thesis *Independent theatres of Prague – a series of interviews* focuses on Prague's theatre scene, especially on independent theatres and their representatives. The first part of the thesis is theoretical and defines the independent theatre scene, history of theatre in the Czech Republic and Czechoslovakia, respectively. It also presents The Czech Association of Independent Theatre and theatres, whose representatives I will interview. The second part is also theoretical and defines a journalistic interview as a genre. It deals with the phases of the creation of an interview and a brief history of it. Interviews with representatives of theatres are also part of the work and they reflect the current situation and focus on concepts defined in the theoretical parts. The aim is to create interviews that could be a part of cultural section of the mainstream media. Interviews are up-to-date and provide interesting information.

Klíčová slova

Nezávislé divadlo, české divadlo, divadlo, pražská divadelní scéna, interview, série rozhovorů, Praha, alternativa

Keywords

Independent theatre, Czech theatre, theatre, theatres of Prague, interview, series of interview, Prague, alternative

Title

Independent theatres of Prague – a series of interviews

Bibliografický záznam

REISIGOVÁ, Anna. *Nezávislá divadla pražská – soubor publicistických rozhovorů*. Praha, 2021. 73 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. David Jan Novotný

Rozsah práce: 106 963 znaků

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce prof. MgA. Davidu Janu Novotnému za rychlé odpovědi, důležité rady a trpělivost. Aleně Spálenské za pomoc s fototechnikou a akceptování mých nálad při přepisování rozhovorů. Rodině, všem přátelům a známým za podporu v celém procesu. Situace kolem pandemie onemocnění covidu-19 je psychicky náročná, člověk snadno podlehne panice, s vámi na blízku bylo vše jednodušší. Děkuji.

Obsah

Úvod	2
1. Nezávislé divadlo	4
1.1 Kategorizace divadel v České republice	5
1. 1.1 Divadla, která jsou zřizována MK, MŠMT, kraji, obcemi a městy	6
1. 1.2 Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována podnikateli a podnikatelskými subjekty	7
1. 1.3 Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována občanskými sdruženími a jinými subjekty	7
1. 1.4 Divadla bez vlastního profesionálního souboru, tzv. stagiony	9
1.2 Definice nezávislého divadla	10
1.3 Asociace nezávislých divadel	14
1.4 Historie nezávislých divadelních scén v českém prostředí	16
1. 4. 1 České divadlo po roce 1989	20
1.5 Vybraná divadla	23
1. 5. 1 Divadlo Studio DVA	24
1. 5. 2 Divadlo Vosto5	25
1. 5. 3 Divadlo Alfred ve dvoře	26
1. 5. 4 Divadlo Letí	27
1. 5. 5 Ufftenživot	28
1. 5. 6 Studio Hrdinů	29
2. Rozhovor	30
2.1 Komunikační prostředek	32
2.2 Publicistický rozhovor	33
2.3 Telefonický a e-mailový rozhovor	34
2.4 Fáze rozhovoru	35
2. 4. 1 Výběr respondentů	35
2. 4. 2 Příprava rozhovoru	36
2. 4. 3 Vedení rozhovoru	38
2. 4. 4 Editace a redigování	41
2. 4. 5 Autorizace	44
2.5 Etika	46
2.6 Kompozice	46
2.7 Krátká historie a přítomnost	48
3. Koronavirová pandemie ve vztahu k této práci	51
Závěr	54
Summary	56
Tištěné zdroje	57
Online zdroje	59

Úvod

Láska k divadlu je něco, co je se mnou odmalička spjato. V rámci studia jsem ovšem nikdy nepřemýšlela o tom, že bych tuto svou vášeň spojila s žurnalistikou. Vše změnila krize okolo pandemie onemocnění covidu-19 a moment otevření divadel po dlouhém jarním lockdownu. Došlo mi, že pokud se touto cestou nevydám a nezvolím si právě takové téma bakalářské práce, budu toho litovat.

Impulesem pro zvolení tohoto tématu byly návštěvy divadelních představení a projektů nezávislých subjektů v loňském létě. Cítila jsem ze všech zúčastněných radost z návratu na jeviště, ale i tíhu, kterou s sebou přinesla koronavirová krize. Všichni se ovšem shodli na tom, že jim problematrická situace nejenom vzala, ale i dala. Právě rozkol mezi pozitivními a negativními pocity mi zavedl podnět k probádání pražské nezávislé scény, a to jak v obecné rovině, tak v návaznosti na momentální situaci. Kolem pandemické krize se točí hlavně nejpodstatnější část mé bakalářské práce, a to soubor publicistických rozhovorů.

Aby bylo možné zasadit rozhovory do kontextu, je nutné definovat určité teoretické základy. Teoretická část této bakalářské práce se dělí na dvě hlavní kapitoly – nezávislé divadlo a publicistický rozhovor. Mým hlavním cílem totiž je, aby si čtenář z rozhovoru odnesl co nejvíce, a vnímám, že teoretická rovina práce mu může poskytnout prohloubení znalostí a dodat samotným rozhovorům jiný, nový rozměr. Každé interview může samozřejmě stát i samostatně bez teoretické části, tak, jak je v médiích zvykem.

V kapitole o nezávislém divadle vysvětlím, jak vypadá obecně platná kategorizace divadel a blíže se zaměřím právě na divadlo nezávislé. Shrnu, jak k pojmu „*nezávislost*“ přistupují divadelní literáti a proč jsou taková divadla nazývaná různě. Ukážu, co se vlastně dá představit pod pojmem nezávislé divadlo. Budu blíže specifikovat Asociaci nezávislých divadel, což je největší český subjekt zastupující jednotlivé instituce. Je také nutné zasadit divadelní nezávislost do kontextu doby, a to exkurzem do historie. Na závěr krátce

okomentuji pražskou nezávislou divadelní scénu a blíže definuji jednotlivá divadla, s jejichž zástupci vedu v praktické části bakalářské práce rozhovory.

Věnovat se ve druhé velké kapitole rozhovoru je přirozeným vyústěním studia žurnalistiky a výběru interview jakožto formátu pro praktickou část. Sama chci, abych po dopsání bakalářské práce byla o tomto novinářském žánru co nejvíce informovaná. Vnímám jako nutné formulovat myšlenky některých novinářů či mediálních teoretiků týkající se žánru a definovat, jak vůbec má takový rozhovor vypadat. Nejdůležitější částí budou poté jednotlivé fáze při tvorbě interview. Dotknu se také historie.

Jelikož žijeme ve zvláštní době, která ovšem neskutečně ovlivňuje veškeré kulturní i nekulturní dění, v jedné malé kapitole se pozastavím nad aktuální situací zejména ve vztahu k divadlu.

Součástí bakalářské práce je ale hlavně soubor *Nezávislá divadla pražská – šest rozhovorů*. Cílem je vytvořit šest kvalitních rozhovorů, které se dotýkají zajímavých témat, jsou aktuální a přinášejí nové informace, ať už o jednotlivých divadlech, tak o momentální netradiční situaci anebo stavu českého divadla jako takového. Chci, aby interview obstála sama za sebe, ale také v souboru. Dovedu si představit, že by rozhovory vycházely například v rozpětí šesti týdnů vždy po sedmi dnech. Soubor doplním o fotografie a graficky jej zpracuji.

1. Nezávislé divadlo

Divadlo je život na jevišti. Příběh, který se odehrává v jeden určitý moment na jednom místě. Nazkoušená inscenace může mít stovky repríz, ale žádná z nich nikdy nebude úplně stejná. Atmosféru dotváří obecenstvo, jejich nálada, ale i to, co právě prožívají ve svých osobních životech. Záleží ale i na hercích a na divadelním personálu. Všichni intenzivně prožívají daný okamžik. Divadlo není zafixovaným uměleckým dílem. Divadlo se prostě děje. Tady a teď. Lope de Vega píše: „*Divadlo jsou tři prkna, dvě postavy a jedna vášeň.*“¹

Divadlo neodmyslitelně patří ke kulturnímu vyžití. Základním důvodem realizace a financování kulturních služeb v České republice je právo občanů na přístup ke kultuře, umění, kulturnímu bohatství a dědictví. Stejně tak právo na svobodu slova, názoru a tvorby, ty garantuje Ústava ČR a Listina základních lidských práv a svobod.

Pro oblast živého umění ovšem není ošetřena ústavní garance práv, svobod i možností občanů žádnou legislativní normou, pokud se tedy nepočítá autorský zákon.²

Česká kulturní politika si za své cíle klade:

- garanci ochrany svobody tvorby a vytváření podmínek pro využívání této svobody
- vytváření podmínek pro decentralizaci rozhodování v celém kulturním systému
- přenášení rozhodovacích procesů mimo ingerenci státní správy a jejich i ekonomickou nezávislost
- garanci rovnosti přístupu občanů ke kulturnímu bohatství
- usnadnění přístupu skupinám se znevýhodněným sociálním statutem
- podporu výchovy i osvěty v systému tvorby a užití kulturních statků

¹ PERKNER, Stanislav a Jan HYVNAR. *Řeč dramatu, 1: Divadlo a rozhlas*. Praha: Horizont, 1987, s. 11.

² NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 76.

- omezení negativního vlivu komercializace kultury³

Kultura je široký pojem. Tato bakalářská práce se ale zabývá primárně divadlem, a to tím nezávislým. Dalo by se říct, že nezávislé divadlo jako takové neexistuje. Každá divadelní scéna, každý umělecký soubor i každý jednotlivec, který v divadle působí, všichni jsou na něčem závislí. Ať už jsou to peníze, diváci či divadelní zkušenost.

Předseda Asociace nezávislých divadel, Štěpán Kubišta, nezávislá divadla definuje jako ta, která nejsou příspěvkovou organizací, nejsou ani založená státem nebo organizační složkou státu.⁴ Pro současnou divadelní praxi v České republice jsou charakteristické tři způsoby provozování divadla. Jako čtvrtá kategorie se někdy uvádí tzv. stagiony, což jsou divadla bez vlastního profesionálního souboru. Způsoby divadelního provozu v Česku zhruba kopírují tři základní pilíře moderní demokratické společnosti – státní sféru, komerční sféru a iniciativu občanské společnosti.⁵

1.1 Kategorizace divadel v České republice

Kategorizovat divadlo nikdy nelze úplně přesně. Existují totiž scény, které jsou hybridního typu a nedají se jednoznačně zařadit. Stejný problém nastává např. u školních divadel nebo divadelně-terapeutických aktivit. Tento model se také zpravidla používá na profesionální divadelní sféru, ačkoliv hranice mezi profesionálním a neprofesionálním, tedy amatérským nebo ochotnickým divadlem, je čím dál více prostupná. Aktivity neprofesionálních divadelních celků jdou nejčastěji zahrnout do třetího modelu – nezávislého a neziskového divadla.⁶

³ *Ministerstvo kultury: Kulturní politika* [online]. Praha, 2001 [cit. 2021-02-2]. Dostupné z: <http://www.ntm.cz/data/dokumenty-a-listiny/kulturni-politika-ministerstva-kultury.html>.

⁴ DOMBROVSKÁ, Lenka. *Štěpán Kubišta: Je nutné hájit zájmy nezávislých divadel*. Divadelní noviny [online]. 2016 [cit. 2021-02-8]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stepan-kubista-je-nutne-hajit-zajmy-nezavislych-divadel>.

⁵ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 33.

⁶ Tamtéž, s. 38.

Pro vysvětlení celkové divadelní problematiky a vytyčení nezávislého sektoru je ovšem kategorizace divadel důležitá, proto je tato kapitola nezbytnou součástí bakalářské práce.

Divadelní historik Bohumil Nekolný dělí divadla do těchto kategorií:

1. Divadla, která jsou zřizována MK, MŠMT, kraji, obcemi a městy.
2. Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována podnikateli a podnikatelskými subjekty.
3. Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována občanskými sdruženími a jinými subjekty.
4. Divadla bez vlastního profesionálního souboru, tzv. stagiony.⁷

1. 1.1 Divadla, která jsou zřizována MK, MŠMT, kraji, obcemi a městy

Často nazývaná „*stálými*“ divadly a „*divadly veřejné služby*“. Poskytují základní kulturní službu veřejnosti. V letech 1948–1989 to byl jeden ze dvou možných způsobů divadelního provozu, tím druhým byly ochotnické spolky, dodnes jsou ale divadla veřejné služby v rámci stávající divadelní sítě v České republice nepostradatelná. Divadla v této kategorii mají na repertoáru více titulů a mají stálý soubor. Tradičně má divadlo také svou vlastní budovu. Tato divadla mohou mít jeden soubor, ale často mívají souborů více, například činohru, operu a balet.⁸

Vzhledem k historii divadelního sektoru v Česku se dodnes tato divadla nepřesně nazývají jako „*statutární*“, „*státní*“, „*kamenná*“ či „*oficiální*“. Taková označení sice kladou důraz na tradici, stálost a neměnnost těchto scén, ale také vedou k myšlenkám, zda tyto scény nejsou nehybné a konzervativní.⁹

Takovými divadly jsou v České republice například Národní divadlo v Praze, Divadlo na Vinohradech, Divadlo Na zábradlí v Praze, Dejvické divadlo, Moravské divadlo Olomouc nebo Slovácké divadlo v Uherském Hradišti.

⁷ NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 8.

⁸ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 33.

⁹ Tamtéž

1. 1. 2 Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována podnikateli a podnikatelskými subjekty

Soukromá divadla nebývají založena z vyššího veřejného zájmu, ale za účelem zisku z vůle podnikatele. Tím může být jednotlivec nebo i skupina. Tento model divadla bývá velmi často poután k určité scéně, alespoň k vlastnímu sálu a provozován jako akciová společnost, společnost s ručením omezeným nebo na živnostenský list svého majitele.¹⁰

Podnikání je „*soustavná činnost prováděná samostatně podnikatelem vlastním jménem na vlastní odpovědnost za účelem dosažení zisku. Aby určitá činnost bylo podnikáním ve smyslu zákona, musí naplňovat tyto znaky: soustavnost, samostatnost, být vykonávaná jménem podnikatele, na jeho odpovědnost a účet a sledovat účel zisku. Všechny tyto znaky musí být dány současně.*“¹¹

Soukromá divadla jsou často tzv. „*divadly jistoty*“ a společně s předchozím typem divadla přispívají k ustálení a zakotvení určitých divadelních návyků. Na soukromé divadelní scéně se méně experimentuje, scény se drží spíše zavedených postupů a inscenací.¹²

Tato divadla se mnohdy označují jako „*komerční*“, jelikož v první řadě jde o divadla založená a provozovaná za účelem zisku. Tohle označení je ale nepřesné, jelikož jde jen o obecný výraz, který vyjadřuje jakési stanovisko, bez toho, aniž by byla definovaná hranice, kde „*komerce*“ začíná a kde končí.¹³

Klasickým příkladem je Divadlo Bolka Polívky, Divadlo Ungelt či Divadlo Jára Cimrmana.

1. 1. 3 Divadla a divadelní seskupení, která jsou zřizována občanskými sdruženími a jinými subjekty

¹⁰ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 34.

¹¹ Tamtéž

¹² Tamtéž

¹³ Tamtéž, s. 35.

Tento typ provozu divadla je součástí neziskového sektoru. Takové divadlo bývá založeno díky občanské iniciativě, z důvodu touhy po umění. Zakladatelem může být jednotlivec nebo i skupina lidí. Za vznikem tohoto divadla často bývá láska ke kultuře a chuť vidět nové umělecké výkony. Jde o vytváření vyšších hodnot než jen zisku. Tento typ divadla je někdy nazýván jako „*třetí divadlo*“, „*třetí sektor*“ a „*divadlo malých forem*“. Nezisková organizace může však také dosáhnout zisku. Tyto peníze se ale často investují zpět do provozu takového divadelního spolku.¹⁴ „*Neziskový sektor*“ je ovšem velmi široký pojem, skrývají se pod ním organizace různého oboru činnosti a různé velikosti. Nedá se lehce vymezit nějaký obecný model neziskové organizace.¹⁵

Nezávislá divadla často nemají žádnou stálou scénu, soubor se může přesouvat, hrát každý týden někde jinde. Soubory, skupiny i jednotlivci působí zcela autonomně.¹⁶ Taková scéna by se dala nazvat „*divadlem nejistoty*“. Je impulzivní, netrvalá a neformální. Soubor se snaží hledat nové cesty, inovuje zavedené divadelní pořádky. Často se u tohoto typu divadla objevuje to, že ředitel nebo majitel divadla v něm rovnou i vystupuje nebo zastává pozici uměleckého šéfa. Dělbá práce je od ostatních modelů divadla odlišná. Takový divadelní spolek často zajišťuje širší kulturně-společenskou činnost a celkově rozvíjí i svou „*naddivadelní*“ stránku.¹⁷ U tohoto divadelního modelu se objevuje také termín „*alternativní divadlo*“. Pojem „*alternativní*“ je od 60. let minulého století spojen s druhou divadelní avantgardou, což byl zrod moderního divadla tak, jak jej známe.¹⁸

Pojem „*třetí divadlo*“ začal používat Eugenio Barba, divadelní režisér, principál dánského Odin Teatret, který o této divadelní kategorii řekl: „*Bylo to v 70. letech, kdy jsem tento termín začal používat. V té době jsem objevoval*

¹⁴ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 36.

¹⁵ BAČUVČÍK, Radim. *Marketing neziskových organizací*. Zlín: VeRBuM, 2011. s. 36.

¹⁶ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 36.

¹⁷ Tamtéž, s. 37.

¹⁸ Tamtéž

nebo prostě naznačoval, že existují soubory, společnosti, takzvané projekty, jedinci a bylo obtížné najít nějaký cíl. Myslel jsem na třetí svět, na třetí pohlaví, na třetí stát – to znamená na diskriminované jevy. Byla to kultura, která byla diskriminovaná, protože kritici o těchto souborech a představeních nepsali, diváci nepovažovali jejich nabídku za důležitou... já se snažil naznačit, že existují, že dnes jsou jiná divadla, odlišné techniky, odlišné cíle, a dokonce odlišní diváci.“¹⁹

Tento typ divadla je prostorem svobody. Svými slovy to potvrdil i český dramatik a divadelní pedagog Ivan Vyskočil: *„Svobodné studium, svobodné učení a umění je – má být – především v tom, že je nezávislé na stávající praxi, to je výrobě, spotřebě, provozu.“²⁰*

Zdárným příkladem jsou pražská divadla Studio Hrdinů, Divadlo X10, Alfred ve dvoře nebo třeba brněnský Buranteatr.

1. 1. 4 Divadla bez vlastního profesionálního souboru, tzv. stagiony

Jde o divadelní budovu nebo sál bez stálého souboru. Řízená je pouze malým provozním týmem. Takové divadlo je závislé na hostujících souborech, celý repertoár tvoří inscenace nastudované jinde a třeba i v jiném prostoru. *„Stagiona nabízí prezentaci, nikoliv tvorbu či vznik nového díla.“²¹* Stagiony mohou fungovat na principu outsourcingu, tzn. zadávání činnosti externím dodavatelům. Je to jakési virtuální divadlo. Divadlo této formy nabízí cizí dodavatele a jejich produkty. Zaměstnanci takového divadla tvoří repertoár, zjišťují, co by se potenciálním návštěvníkům mohlo líbit a podle toho tvoří dramaturgický plán.²²

Divadlo stagionového typu může být otevřené, ale i specializované druhově (např. opera), žánrově (např. dramata), funkčně (např. dětská

¹⁹ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 37.

²⁰ Tamtéž

²¹ DVOŘÁK, Jan. *Malý slovník managementu divadla: příručka pro organizátory, producenty, manažery, produkční, studenty a adepty studia divadla, kultury a umění*. Praha: Pražská scéna, 2005. s. 276.

²² Tamtéž

představení) i geneticky (např. ochotnické divadlo). Stagiony mohou být svou formou statutárním divadlem. Provoz takového divadla je relativně levný, může za to počet zaměstnanců a také to, že se v něm nemusí hrát celý rok.²³

Pojem „*stagiona*“ byl dřív používán pro dlouhodobé, většinou opakované hostování souboru stálého divadla nebo kočovné divadelní společnosti mimo svou domovskou scénu.²⁴ V posledních letech se v českém divadle objevuje tendence transformovat stálá divadla na stagiony bez vlastního souboru, a to mnohdy z ekonomických důvodů.²⁵

Takovým divadlem je pražské Divadlo Archa nebo Divadlo Oskara Nedbala v Táboře.

1. 2 Definice nezávislého divadla

Při třídění divadel do kategorií a následném výběru adeptů na rozhovor k této bakalářské práci jsem narazila na problém. Ne všechna divadla, která sama sebe označují za nezávislá, jsou nezávislá podle klasického třídění. Dle finančního rámce to mohou být divadla komerční, ale jejich nezávislost určuje jistá „*inscenační svoboda*“, kterou staví na první místo žebříčku svých priorit. Nicméně i přesto mi přišlo záhodno divadlo kategorizovat podle literatury divadelních historiků.

V rámci své vlastní definice nezávislosti, kterou aplikuji při výběru divadel a respondentů na rozhovor, jsem se rozhodla zeptat Petra Prokopa, zakladatele divadla Vosto5, producenta, manažera a člena Rady Asociace nezávislých divadel, aby mi objasnil, proč se některá komerční divadla, v případě této práce konkrétně Divadlo Studio DVA, označují za nezávislá, i když dle kategorizace to jsou divadla komerční. „*V radě Asociace nezávislých divadel jsme to řešili, jestli brát mezi nás některé subjekty, které jsou komerční, jako například Studio DVA nebo Divadlo Bolka Polívky. Pokud splňují stanovy Asociace, je to možné. I takové subjekty jsou nezávislé ze*

²³ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 259.

²⁴ DVOŘÁK, Jan. *Malý slovník managementu divadla: příručka pro organizátory, producenty, manažery, produkční, studenty a adepty studia divadla, kultury a umění*. Praha]: Pražská scéna, 2005. s. 276.

²⁵ Tamtéž

strany vzniku, zániku a existence. Každý podnikatelský subjekt je z principu nezávislý, pokud to není třeba akciová společnost založena městskou částí, to je něco jiného. Nezávislá divadla se dělí na zisková a nezisková. V literatuře to ovšem zatím tak členěno není.“²⁶

Pro tuto bakalářskou práci jsem tedy termín „nezávislá divadla“ definovala jako divadla, soubory a prostory, která nejsou zřízena státem, kraji a ani obcemi. Na svou tvorbu si peníze vydělávají a shání sama, často pomocí grantů. Mohou to být i stagiony, ale nemusí to být pouze divadla v neziskovém sektoru, mohou být i soukromá. Všechna divadla, s jejichž představiteli vedu v této práci rozhovory, jsou členy Asociace nezávislých divadel.

Otázkou ale zůstává: Co si představit pod pojmem nezávislé divadlo? V čem tkví ta nezávislost projevu? V minulém století mělo mnoho názvů. Bylo netradiční, nové, mladé, malé, autorské, experimentální či alternativní, generační nebo třeba studiové. Tato rozříštěnost nezávislou divadelní scénou doprovází dodnes.

Vybraná divadla si označení „nezávislá“ pro sebe zvolila, navazují ovšem na tzv. „divadla malých forem“, která působila v českém, respektive československém kulturním prostředí, již od 60. let minulého století. Takovým divadlem bylo například Divadlo Semafor. Za další předchůdce nezávislých scén můžeme považovat „divadla studiového typu“, ta se objevila v 70. letech a snažila se o experimentální tvorbu, jako příklad si můžeme uvést Studio Ypsilon. V 80. letech se začalo mluvit o alternativním divadle, takovým souborem bylo třeba DOPRAPO pod vedením Petra Lébla. Tyto scény rozhodně dnešní nezávislá divadla ovlivnily nebo na ně přímo navazují a více budou rozebrány v historii nezávislých scén.

Nezávislost divadel, jejichž představitelé jsem si vybrala pro rozhovory, podle mého názoru definuje hlavně způsob vidění divadla, boření konvencí, objevování nových způsobů a originalita.

²⁶ osobní rozhovor s Petrem Prokopem ze dne 9. 3. 2021

Jako u každého vědního oboru či jakékoliv historie, je však občas potřeba reflektovat výsledky. Je zapotřebí se ohlédnout zpět do dějin divadla a zjišťovat, jak se vnímání inscenací změnilo. Odnáší si diváci něco? Přemýšlí ještě několik hodin o tom, co viděli? Na takové otázky je stále nutné odpovídat a zajišťovat, aby zážitek z divadla stále rostl.²⁷

Malé divadelní scény jsou mnohdy takovými pokusnými králíky. Snaží se prozkoumat terén a tvoří v tom nejtěsnějším kontaktu s hledištěm. Naslouchají jeho hlasu a dýchají jeho rytmem. Nezávislá divadla hodně často přicházejí s novými nápady, které po nějaké době převezmou scény oficiální. Jsou to pilíře divadelní tvorby. Divadlo malých scén je jedinečné tím, že si jeho tvůrci mohou dovolit prakticky cokoli. Více se tam spoléhá na improvizaci a spontaneitu. Na prknech malých divadelních forem jsou často k vidění geniální herecké výkony a zajímavé inscenace, které se mnohdy liší od těch v „kamenných divadlech“.²⁸

Podle Martínka je zápal pro divadlo takového rázu doprovázen menšími estetickými a životními zkušenostmi mladého publika. Jejich fascinace jim nedovoluje upozorovat menší míru náročnosti a „i v tomto tvaru divadelních inscenací postupně se prosazující stereotypy a šablony.“²⁹

Just zmiňuje slavné malé divadelní scény a ukazuje na nich jistý podobný fenomén. Například divadlo E. F. Buriana D 34 působilo na scéně pouhých osm sezón. Pravděpodobně nejslavnější české nezávislé divadlo, Osvobozené divadlo V + W, bylo na scéně jen jedenáct let. Divadlo Semafor funguje ale již od roku 1959 a Studio Ypsilon od roku 1963. Nezávislé divadlo Jára Cimrmana figuruje na scéně od roku 1967. Průměrné stáří divadel malých scén se ovšem pohybuje okolo dvaceti pěti let.³⁰

²⁷ JUST, Vladimír, Radko PYTLÍK a Josef MARTÍNEK. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984. s. 5.

²⁸ Tamtéž

²⁹ Tamtéž, s. 6.

³⁰ JUST, Vladimír a Adolf BORN. *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 8.

Je to vlastně pochopitelné. Ne každé divadlo dokáže každý rok přicházet s novými a neotřelými nápady a zachovávat si tak svou avantgardnost a svěžest. Lidé jako Pablo Picasso nebo Bernard Shaw, kteří dokázali chrlit neobyčejné nápady v jakémkoliv věku, jsou výjimkou. Takoví umělci se rodí velmi zřídka.³¹

Bylo potřeba, aby si diváci na divadla malých forem zvykli. Špičkové soubory, například Divadlo Na zábradlí nebo Divadlo Semafor, bouraly konvence. Dokonce se dokázaly udržet až do současnosti. Po nějaké době se ale naprosto začlenily do oficiální divadelní sítě. Jako veškerou činnost, totalitní režim kontroloval i divadelní scénu. Po roce 1968 se tehdejší československá vláda snažila eliminovat stopy předchozího počínání divadel malých forem. Zmizely obrazové záznamy, nahrávky i písemnosti osob, které byly kvůli režimu v nelibosti. Do této části kulturní historie je možné nahlédnout mnohdy jen díky soukromým archivům.³²

Divadla malých scén často hledají neobvyklé inscenační postupy, vzniká tak napětí s oficiálně uznávanou tvorbou. Jedním z typických rysů divadla je také spojitost s aktuální politickou situací. Nezávislá divadla často řeší to, co se právě děje, jsou tím i více spojena s obecností. Typické jsou i netradiční prostorové podmínky.³³ Divadelní publicistka Nina Vangeli se k divadelnímu prostoru vyjádřila následovně: *„Za divadlo už nepovažujeme pouze jednu určitou architekturu s jedním určitým vybavením. Divadelním prostorem dnes může být potenciálně cokoli, v tom je naše doba zajímavá. Je to skoro až jakýsi přírodní proces, jakým se hledají a nalézají nové prostory – biotopy – pro divadlo. Už se to pomalu vymyká možnosti administrativně to ošetřit. Divadlo vzniká v prostoru samo, jenom je potřeba dát tomu průchod. Divadelníky vedou k zasnění nejrůznější typy prostoru – odsvěcené kostely, odsvěcené továrny; ne nové, ale ty dotýkané zdi budí imaginaci, ze starých zdí a kamenů vystupují postavy, obrazy. A jsme schopni obrátit hierarchii a vnímat i historické budovy, jako je Národní divadlo, nebo tzv. Státní operu jako prostor*

³¹ JUST, Vladimír a Adolf BORN. *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1989. s. 8.

³² LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 9.

³³ Tamtéž, s. 13.

nějaké staré továrny a dostat záslusk uspořádat tu site-specific: třeba útok s děly a prapory na Národní divadlo, jeho dobytí a vztyčení vlajky, spousty vlajek na Národním divadle!" Inscenací, které se vážou na neobvyklé prostory, je v posledních letech více a více. Dle mého názoru je to jedině dobře, jelikož se tímto způsobem divadlo posouvá.³⁴

Není ovšem pravidlem, že když jde divák na představení nějakého z nezávislých divadel, nemůže to být činohra v kamenném divadle, případně něco, co si představujeme pod pojmem „*klasická*“ divadelní hra. Česká nezávislá divadelní scéna pod sebe sdružuje subjekty, které se věnují tanci, novému cirkusu, činohře, ale i fyzickému či imerzivnímu divadlu, site-specific a jiným performančním projektům, která by se dala shrnout pod pojem „*alternativní*“. Dle mého názoru je tato rozličnost tím, co dělá místní scénu jedinečnou.

1.3 Asociace nezávislých divadel

Největším sdružením zabývající se divadlem malých scén v České republice je Asociace nezávislých divadel ČR. Podle webových stránek asociace jsou hlavními úkoly zastřešení vzájemné komunikace mezi členskými divadly, prosazování jedinečnosti sektoru divadel malých scén a navazování kontaktu s veřejnou správou. „*Tím přispívá k transparentnosti prostředí a ke zlepšení podmínek, v nichž nezávislá divadla provozují svou uměleckou činnost.*“ Tato divadla žádají o finanční prostředky formou grantových žádostí. Divadla malých scén nejsou žánrově nijak omezena. „*Divadlům sdruženým v Asociaci jde především o kultivaci prostředí, ve kterém se pohybují, nikoli o vytváření zisku.*“³⁵

Podle zakladatele Štěpána Kubišty se v současnosti česká kultura a její zájmy tříští. „*Kulturní subjekty se nedokážou domluvit na společné komunikaci a každý žánr či okruh se pokouší různými způsoby pro své aktivity získat co*

³⁴ O pražské divadelní mapě. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/o-prazske-divadelni-mape>.

³⁵ DOMBROVSKÁ, Lenka. Štěpán Kubišta: Je nutné hájit zájmy nezávislých divadel. *Divadelní noviny* [online]. 2016 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stepan-kubista-je-nutne-hajit-zajmy-nezavislych-divadel>.

*možná největší podporu a pozornost. To má za následek, že se všichni perou o jeden krajíc a úspěch jednoho je pak často omezením toho druhého.*³⁶ Na druhou stranu určitá heterogenita v rámci umělecké scény je vítaná, dovoluje kultuře rozvíjet se a nezamrznout na jednom bodě.

Asociace nezávislých divadel vznikla z potřeby zjistit postavení nezávislého divadla napříč různými žánry a zlepšit komunikaci s představiteli státu, krajů, měst a obcí.

Podle webových stránek Asociace jsou její cíle:

1. Obhajovat zájmy členů asociace na všech úrovních jednání s veřejnou správou, být platformou pro diskusi o těchto zájmech a jednotným mluvčím směrem k veřejnosti;
2. Usilovat o kontinuitu politických rozhodnutí v oblasti divadelní kultury a zabývat se jejich monitoringem;
3. Navázat komunikaci se všemi stupni veřejné správy a přispívat ke zlepšení kulturní politiky, tedy podílet se odborným hlasem na tvorbě regionálních, krajských i celostátních kulturních koncepcí;
4. Hledat systémové řešení tzv. vícezdrojového financování a nastavení legislativních procesů, usilovat o zvýšení podpory živého umění obecně;
5. Podílet se na zvýšení transparentnosti a na koncepci grantových systémů a konkurzů na stávající budovy, a s nimi související složení grantových a výběrových komisí, prosazovat prostupnost stávající divadelní sítě;
6. Posílit vazby mezi kulturou a oblastí vzdělávání a rovněž vazby mezi kulturou a byznysem;
7. Podporovat vztahy a spolupráci mezi divadelními subjekty v rámci celé republiky, prosazovat systémové financování nadregionálních aktivit;
8. Usilovat o podporu a širší propagaci sektoru v rámci možností v gesci státu, krajů, měst a obcí, působit na sektor veřejnoprávních médií a vyžadovat jejich podíl na kulturním vzdělávání;

³⁶ ŠKORPIL, Jakub. Děláme festival ve vybydlené továrně: Rozhovor se Štěpánem Kubištou, ředitelem prostoru Jatka 78. *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 6, s. 46.

9. Iniciovat oborové vzdělávací aktivity pro své členy;
10. Komunikovat a spolupracovat se stávajícími profesními organizacemi v ČR k dosažení cílů a vizí.³⁷

1. 4 Historie nezávislých divadelních scén v českém prostředí

Těžká není jenom samotná definice nezávislého divadla, ale i nástin historie. Stručnou historii nezávislých divadel jsem již naznačila, k celkovému pochopení těchto divadel je ale nutné si ji trochu blíže specifikovat. Mnoho z divadel, která jsou stále na scéně, má kořeny právě v souborech, na jejichž inscenace se v minulém století stály fronty a je tedy zapotřebí si historii představit. Divadlo ale není vždy pouze o divadle jako takovém. Nezávislá divadla byla ovlivněna uměním přesahující rámec čistě divadelních forem – mnohdy literaturou, výtvarným uměním, hudbou, ale i různými performancemi. To platí prakticky u všech malých divadelních scén, které budu v této kapitole rozebírat.

V českém prostředí přišly první tendence k vytváření menších divadelních scén, které zkoušely oponovat „kamenným divadlům“, již na přelomu 19. a 20. století. V té době vznikl například spolek Intimní volné jeviště, který nebyl programově vyhraněný a snažil se zkoumat různé umělecké směry. Vzápětí se na scéně objevily kabarety. Za zmínku jistě stojí kabaret Červená sedma, který vznikl jako studentské amatérské sdružení, ale po několika letech dostala povolení k profesionálnímu provozu, a hlavně získal velký ohlas.³⁸

Velký obrat a směřování k odlišné divadelní poetice a způsobu tvorby představovala česká divadelní avantgarda dvacátých a třicátých let. V tu dobu vzniklo například Osvobozené divadlo nebo Divadlo D 34.³⁹

Dostáváme se k divadlům malých forem, která jsem již v této bakalářské práci několikrát zmiňovala. Jde o divadla, která vznikla na úplném konci

³⁷ Preambule Asociace nezávislých divadel. *Asociace nezávislých divadel* [online]. Praha, 2016 [cit. 2021-02-17]. Dostupné z: <https://andcr.cz/preambule/>.

³⁸ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 13.

³⁹ Tamtéž

50. let nebo na počátku 60. let. Kritizovala nejen klasické divadelní scény, ale také společnost. Tato divadla byla vždy velmi aktuální.⁴⁰ Iničiátoři těchto divadel hledali nové pohledy, formy, ale také způsoby zpracování. Nahrávala jim i příznivá společenská situace, která experimentům přála. Ministerstvo školství a kultury reagovalo na zvyšující se počet divadel tím, že roku 1962 zřídilo Státní divadelní studio, které mělo taková divadla podporovat, ale samozřejmě na ně i dohlížet. Zástupci divadel malých forem jsou Divadlo Semafor, Činoherní klub nebo Divadlo Na Zábradlí.⁴¹

Teatroložka Tatjana Lazorčáková o divadlech malých forem píše takto: *„Vývoj malých divadel v šedesátých letech znamenal rozbití závazného modelu ideologicky angažovaného divadla předchozího období a narušení jednotně řízené struktury divadelní sítě. Přitom paradoxně právě v jejich tvorbě, přenášející na jeviště autentický životní pocit mladé generace, byla tolik proklamovaná společenská funkce divadla skutečně naplněna.“*⁴²

U „*chápání divadla jako prostoru pro sebereflexi bez nadřazenosti ideologických cílů*“ zůstaly v 70. letech aktivity, o kterých se mluví jako o „*druhé divadelní avantgardě*“. Jde o soubory, které vycházejí ze společenského a divadelního zázemí 60. let a snaží se oponovat hlavnímu kulturnímu proudu. Některé scény, které se k tomuto proudu řadily, fungují dodnes – HaDivadlo, Divadlo na provázku, Studio Y.⁴³

Tato divadla se snažila objevovat význam divadla jako možnosti poznávání sebe, ale i světa. Refletovala témata nevídanými způsoby – často nonverbálními. Tím proměňovala celý divadelní systém.⁴⁴

⁴⁰ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 13.

⁴¹ Činoherní klub v Praze existuje už 55 let. *Plus* [online]. [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/cinoherni-klub-v-praze-existuje-uz-55-let-8172267>.

⁴² LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 14.

⁴³ Tamtéž

⁴⁴ Tamtéž

Jak už bývá v umělecké sféře zvykem, různé divadelní formy a postupy jsou spolu propojené. „Zaměříme-li se na hledání estetických východisek malých scén v druhé polovině našeho století, pak formulování základních požadavků najdeme v odkazu meziválečné avantgardy,“ píše Lazorčáková.⁴⁵

To, že se divadelní avantgarda vyhraňovala proti jakési strnulosti oficiálních divadel, bylo základem pro všechny následující opoziční umělecké tendence. „Není náhodou, že Nezvalova *Depeše na kolečkách*, která byla v roce 1922 prvním dramatickým textem vytvořeným v duchu nového pojetí divadelnosti se stává o čtyřicet let později inspirací pro *Studio Y* nebo *HaDivadlo*.“⁴⁶

Manifest avantgardního pojetí dramatu *Depeše na kolečkách* není jedinou spojkou mezi první a druhou polovinou dvacátého století. Zřetelně se návaznost na avantgardu 20. let projevuje u Divadla Husa na provázku. Název divadla totiž poukazuje na poetická filmová libreta Jiřího Mahena „*Husa na provázku*“.⁴⁷ Během normalizace se ovšem divadlo muselo přejmenovat na Divadlo na provázku, a to kvůli přijetí tehdejšího generálního tajemníka KSČ Gustava Husáka.⁴⁸

Model divadla jako nějaké mnohostranné umělecké činnosti, jako prosazovalo třeba Divadlo Na zábradlí, se inspiroval u Emila Františka Buriana a jeho „*Děčka*“⁴⁹, kde se pořádaly výstavy, koncerty, ale i přednášky, nejen divadlo.

Aby se dala dokonale pochopit historie malých divadel, musí se ještě zmínit jistá polarita divadelního vývoje, tj. dvě základní cesty, kterými se tyto scény vydaly. Na jedné straně divadlo autorsky interpretační, jak jej

⁴⁵ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 14.

⁴⁶ Tamtéž, s. 15.

⁴⁷ Tamtéž

⁴⁸ Divadlo Husa na provázku: 60. léta. *Divadlo Husa na provázku* [online]. [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/cs/60-leta>.

⁴⁹ Původně Divadlo D 34, ale měnilo každý rok název – vždy písmeno D a poslední dvě číslice letopočtu

představuje Jiří Voskovec a Jan Werich, kteří se na jevišti snažili o spontánnost a hravost. Byli aktuální, bezprostřední a přenášeli na diváky fantazii.⁵⁰

Na druhé straně vidíme divadla, která navazují na snahy francouzských a sovětských divadelníků. Snažila se prosazovat nové postupy, typickým znakem bylo zakládání malých experimentálních divadel v rámci větších scén, například Studio Národního divadla v Brně. U těchto divadel byla vidět snaha o hereckou, režijní a dramaturgickou svobodu, novátorství ve scénografickém přístupu k prostoru a celkové nové a nevídané pojetí. Nejsou to ale pouze malá divadla při velkých scénách, ke studiovým začátkům se hlásí i Divadlo Husa na provázku, tehdy tedy jen Divadlo na provázku, nebo Studio Y. *„Označení „studio“ zde charakterizuje výlučnost, experimentálnost tvorby, hledání a formování svébytné poetiky, současně v sobě zahrnuje i rysy čistě provozní – volbu jiného prostoru než tradičního kukátkového, nepočetnost souboru, nepravidelnost repertoáru, odlišné zázemí diváků.“*⁵¹

V osmdesátých letech dochází ve studiových typech divadla k přeměně myšlenkových východisek. Objevování nových možností a experimenty jdou stranou, soubory se začínají přiklánět k modelu otevřeného divadla. Divadlo už není jen divadlem. Otevřenost znamená využití a začlenění různých mimouměleckých podnětů do okruhu inscenačních složek a maximální komunikace s divákem. Autoři si propůjčují témata, která právě hýbou světem a snaží se o společenskokritickou reflexi. Takovými klasickými motivy bylo třeba hledání identity, nesvoboda nebo mezilidské a rodinné vztahy.⁵²

Na konci osmdesátých let se tvorba divadel, která dříve byla malá, autorská, studiová nebo otevřená, propojila s praxí běžných divadelních scén. Tyto dvě složky, „oficiální“ a „neoficiální“ začaly splývat. Napomohlo tomu i to, že režiséři a herci z těch neoficiálních scén začali přecházet na scény

⁵⁰ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 16.

⁵¹ Tamtéž

⁵² Tamtéž, s. 26.

oficiální a vzali si s sebou postupy a principy, na které byli zvyklí. Situace po listopadu 1989 začala měnit divadelní systém od základů.⁵³

1. 4. 1 České divadlo po roce 1989

Než se budeme věnovat divadlům po sametové revoluci, je určitě vhodné si připomenout, jak vlastně byl divadelní systém v Československu strukturovaný. V rámci 20. století totiž zažil několik opravdu zásadních změn. A jak Tatjana Lazorčáková definovala: „*Divadlo je jev sociální a jako takový vždy velmi citlivě reaguje na společenský pohyb.*“⁵⁴

Po roce 1948 se divadelní systém v tehdejším Československu zásadně změnil, všechna divadla byla zestátněna. A nejen to. Ještě před druhou světovou válkou byla česká kultura rozmanitá, vedle sebe tvořili autoři demokratičtí, křesťansky orientovaní, ale i levicoví. Po Vítězném únoru bylo najednou vše jinak. Svoboda slova a vyslovení názoru byla porušena.⁵⁵ O třicet let později, roku 1978, se přechod zestátnění stvrdil na sto procent. Zřizování a provozování divadel bylo totiž ponecháno pouze na krajských národních výborech a na vládě, jmenovitě na ministerstvu kultury a ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy.⁵⁶

Do roku 1989 byl tedy na provoz divadel v Československu monopol, který ovládal socialistický stát. Stát divadla zřizoval, provozoval, ale také rušil ta, která svou tvorbou neodpovídala státní představě. České a slovenské divadlo byly vždy dva oddělené systémy, tudíž při rozdělení státu to nemělo na transformaci českého divadla velký vliv. Striktní pasáže socialistického zákona byly hned v roce 1990 zrušeny. Od té chvíle bylo české divadelnictví tedy otevřeno soukromému a neziskovému sektoru.⁵⁷

⁵³ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. s. 27.

⁵⁴ Tamtéž, s. 29.

⁵⁵ Tamtéž

⁵⁶ NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 9.

⁵⁷ Tamtéž

Státní monopol provozování divadla skončil v devadesátých letech minulého století, kdy byla zahájena celková transformace divadelního systému. Většina divadel přešla do správy měst a začal působit soukromý sektor, ze začátku hlavně v muzikálových produkcích. Nastal divadelní boom. Vznikly desítky různých divadelních souborů, od tanečních až po alternativní. Tato divadla se jednoduše začlenila do české divadelní sítě, ve které i nadále převažovala divadla činoherního typu.⁵⁸

Po listopadu 1989 se změnilo spousta věcí a samozřejmě se ihned po revoluci začalo měnit i divadelní prostředí. I když takzvané odstátnění začalo prakticky hned po revoluci, po celá devadesátá léta bylo živé umění odsunuto až na druhou kolej. Prioritou bylo kulturní dědictví a záchrana zdevastovaných památek.⁵⁹

Co se tedy s divadly po revoluci dělo? Některé soubory se osamostatnily. Byly to většinou ty, které za socialismu musely být přičleněny ke větším, a hlavně spolehlivějším subjektům. Takhle se osamostatnil například Činoherní klub Praha. V Brně se ze Státního divadla Brno vyčlenila dvě divadla – Divadlo Husa na provázku a HaDivadlo – staly se součástí nově založeného Centra experimentálního divadla. Takových novinek bylo po republice několik.⁶⁰

Tohle nebyly jediné změny, které nastaly. Ve většině divadel se změnilo i vedení a způsob financování. Divadelníci měli obavu, že radnice, pod které teď většina divadel spadala, dají před financováním divadel přednost investicím do infrastruktury, která byla zanedbaná. V tomto období byla divadelní struktura změněna. Některé soubory a divadla zanikly nebo se proměnily, například z Divadla Archa se stala stagiona. Další scény změnily prostory nebo se z nich staly soukromé subjekty.⁶¹

⁵⁸ NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 10

⁵⁹ Tamtéž, s. 12.

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ Tamtéž, s. 13

Struktura českého divadla se proměňovala těmito kroky:

1. Z divadelních subjektů, které byly centralizované, se vyčlenily původně samostatné divadelní organismy.
2. Zakládání a provozování divadelní činnosti se otevřelo i soukromému sektoru, a to neziskového i komerčního.
3. Provoz většinové divadelní sítě přešel na obce a okresy.
4. Přistoupilo se k rehabilitačním aktům – například k obnovení činnosti Divadla Za branou II.
5. Začaly fungovat grantové systémy jako dotace pro podporu divadelní činnosti, a to nejdříve na úrovni státu (Ministerstva kultury) a posléze i na úrovni statutárních měst.
6. Etablovala se síť divadelních festivalů.⁶²

Snaha o odstátnění kultury a umění v českém prostředí vrcholila v první polovině 90. let, zvláště za ministra kultury Pavla Tigrida a jeho náměstka Michala Prokopa. Korespondovalo to s celkovým dobovým trendem decentralizace a privatizace zvláště kulturního průmyslu. V první etapě transformace, kdy česká kultura měla zbavit socialistické pachuti, probíhal i proces restitucí. Tento proces doprovázel těžký ideový spor pravice a levice o jejich principy a jednotlivé kulturní kauzy.⁶³

Nejznámějším z těchto sporů byl ten o restaurační budovu Národního divadla, kterou parlament při restitucích vydal řádu sv. Voršily. Řád tuto budovu následně odprodal společnosti Themos a s tou se představitelům Národního divadla hledal vztah složitě. Komplex Nové scény, ke které budova patří, byl plánován jak celek a tahle změna to velmi zkomplikovala.⁶⁴ Spor se vlekl až do roku 2016, kdy Národní divadlo získalo tuto budovu v aukci zpět.⁶⁵

⁶² NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 14.

⁶³ Tamtéž

⁶⁴ Tamtéž

⁶⁵ Národní divadlo vydražilo za 290 milionů budovu Themos. www.divadlo.cz [online]. Praha, 2016 [cit. 2021-02-19]. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=narodni-divadlo-vydrazilo-za-290-milionu-budovu-themos>.

Odstátňovalo se postupně, proces byl dokončen až se vznikem a fungováním krajů v roce 2002. Bohužel to neřešilo všechny problémy, se kterými se fungování kulturního života v České republice potýkalo. Vládě se ani v novém tisíciletí nedařilo uvolňovat prostředky na financování kultury ve výši „obvyklé v zemích Evropské unie“, tzn. kolem 1 % státního rozpočtu.⁶⁶

Éra proměny divadelního systému ovšem dosud neskončila. Dramaturg Miloslav Klíma se k problematice vyjádřil takto: „*Naše polistopadové divadlo, od devadesátých let dosud, prochází etapou veliké transformace a tento dynamický proces ještě nekončí, pokračuje a bude pokračovat.*“⁶⁷ To, že se česká divadelní síť stále rozvíjí a mění ovšem neznamená, že není kvalitní. Vyprodukovaný obsah naopak dosahuje velkých kvalit.

1. 5 Vybraná divadla

Definovat divadla, která jsem si vybrala k rozhovorům, je nutné a zásadní. Ne, že by jednotlivá interview nemohla být v médiích umístěna bez vymezení dané divadelní instituce, ale bakalářská práce se bez takové kapitoly neobejde.

V této fázi jsem se bohužel trochu odklonila od teze, původně jsem měla vybraná jiná divadla s jinými respondenty. Konečný výběr divadel ovšem ovlivnily dva faktory, prvním je koronavirová pandemie, která bohužel omezila některé kontakty a původní domluva s vybranými divadly padla. Druhým faktorem je samotná bakalářská práce. Při psaní jsem si uvědomila, že čím více si o problematice nezávislých divadel čtu, hledám nová fakta a vzdělávám se, tím jiný mám pohled na respondenty, které chci oslovit. Pochopila jsem, že chci utvořit takovou šestici, aby se filozofie jednotlivých divadel neopakovala. Aby se odpovědi na podobné otázky lišily a abych si byla jistá, že jsem vybrala opravdu správně. Nyní si jistá jsem. Vybraná divadla jsou jedinečná, věnují se rozdílným žánrům, přemýšlejí svým vlastním způsobem. Přesto je jedno spojuje, a to nezávislost.

⁶⁶ NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 17.

⁶⁷ DVOŘÁK, Jan. *AMU = DAMU FAMU HAMU: kapitoly k tématu realizace divadla*. 3., upr. a aktualiz. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra produkce, 2005. s. 48

Nezávislých divadel je v Praze mnoho. Divadelní publicistka Lenka Dombrovská situaci okomentovala takto: „*Pokud žijete v Praze dnes, můžete jít každý večer do divadla a stejně nestihnete všechno. Nezávislá divadla si našla a obsadila řadu původně nedivadelních prostor. V posledních letech vznikla Jatka78, MeetFactory, Studio Hrdinů, Vila Štvanice, Venuše ve Švehlovce či Studio ALTA. A mohla bych pokračovat ještě nějakou dobu, protože existují také projekty, které vznikají pro kavárny či hospody a sokolovny, nádraží, vlaky a činžáky.*“⁶⁸ Pražská divadelní mapa je tedy rozvinutá a vybrat šest správných kandidátů nebylo snadné. Myslím, že se mi ale podařilo sestavit šestici, kde nejsou žádná dvě divadla stejná a jejich poetika je zajímavá a mému srdci blízká.

1. 5. 1 Divadlo Studio DVA

Historie divadla Studio DVA sahá do roku 2000, kdy produkční Michal Hrubý založil divadelní společnost. Zprvu to byla spíše divadelní a produkční agentura, která pořádala různé události, mimo jiné dělali i imerzivní divadlo.

Podle marketingového ředitele Tomáše Přenosila v divadle datují začátek až s inscenací *Otevřené manželství*, která měla premiéru v lednu 2002. Hrávali v různých pražských divadlech, například ve Švandově divadle, v divadle v Dlouhé nebo v divadle Hybernia. Jezdili také na zájezdy. Od roku 2004 organizuje divadlo Studio DVA také velmi úspěšné Metropolitní léto hereckých osobností, které se koná na pražském Vyšehradě.⁶⁹

Postupem času už divadlu nestačily pouze vypůjčené prostory, jelikož se rozrůstalo, a tak v roce 2012 přišlo vedení s nápadem zajistit si vlastní prostor. Hlavní budova na Václavském náměstí v Paláci Fénix byla otevřena v roce 2013, disponuje kapacitou 600 míst. Vedlejší, malou scénu divadlo otevřelo v říjnu roku 2018, ta má míst 200. Mimo tyto dvě scény Studio DVA

⁶⁸ O pražské divadelní mapě. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/o-prazske-divadelni-mape>.

⁶⁹ Studio DVA. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/studio-dva>.

hraje v létě na Vyšehradě a od roku 2021 i na výstavišti v Holešovicích a v Libni.⁷⁰

Divadlo nemá stálý herecký soubor, ale herci jsou vždy oslovováni na určitá představení, momentálně se herecké obsazení divadla skládá ze 140 herců. Marketingový ředitel divadla Tomáš Přenosil divadlo označil za „*divadlo osobností*“.⁷¹

1. 5. 2 Divadlo Vosto5

Vosto5 je divadelní soubor založený roku 1996 Ondřejem Cihlářem, Davidem Kašparem a Petrem Prokopem, studenty Gymnázia Nad Alejí v Praze. Číslo 5 v názvu odkazuje na učebnu 105, ve které navštěvovali hodiny anglického dramatu, které je přivedly k divadlu.⁷²

Na počátku jejich tvorby se ubírali cestou interpretace převzatých děl, například nazkoušeli inscenaci *Podivíni na jevišti* od A. T. Averčenko. Po dvou převzatých inscenacích se ovšem divadelní soubor začal ubírat k autorství. Prvním takovým představením byly *Hrusice 1907*, následovaly projekty *Případ: Taneční mistr*, *Houslista* nebo třeba *Sněžka*. Tvorba autorských inscenací je dodnes hlavní charakteristikou divadelní poetiky Vosto5.⁷³

Směr divadla značně ovlivnil příchod dvou dalších členů, Jiřího Havelky a Tomáše Jeřábka. Hybatelem dramaturgického vývoje je však v podstatě každý člen divadla.⁷⁴

Důležitou kapitolou ve vývoji divadla Vosto5 je vojenský stan S-65, se kterým soubor začal v roce 2003 objíždět různé filmové a divadelní festivaly. Působení ve stanu tvůrci shrnuli pod název *Divadelní stand'art*.⁷⁵ Tento projekt se dočkal několika ocenění. Prvním oceněním, které soubor Vosto5 získalo byl

⁷⁰ viz. rozhovor s Tomášem Přenosilem v příloze

⁷¹ Tamtéž

⁷² BENEŠ, Jiří. Divadlo Vosto5. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2, s. 84.

⁷³ viz. rozhovor s Petrem Prokopem v příloze

⁷⁴ BENEŠ, Jiří. Divadlo Vosto5. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2, s. 84.

⁷⁵ viz. rozhovor s Petrem Prokopem v příloze

Zlatý Alois na festivalu Jiráskův Hronov, dále pak ocenění za Projekt roku 2004, které jim udělil festival Next wave / Příští vlna. Stanový projekt ocenily také Divadelní noviny druhým místem v kategorii Alternativní divadlo roku 2005. Zástupci divadla Vosto5 projekt považují za jeden z hlavních milníků v jejich vývoji.

Divadlo Vosto5 hostuje po různých scénách, funguje jako stálý host Studia Ypsilon, Divadla Archa a Jatek78. V Café v lese uvádí svou pravidelnou talk show Kupé v lese. Projekt *Společenstvo vlastníků* uvádí v prostorách Masarykova nádraží.⁷⁶ Momentálně má soubor nový prostor v pražských Vršovicích, Vzlet, který čeká na své otevření. Dle slov Petra Prokopa „*bude Vosto5 tvořit představení určená již přímo pro Vzlet, hostovat chce ale s některými projekty i nadále.*“⁷⁷

1. 5. 3 Divadlo Alfred ve dvoře

Divadlo Alfred ve dvoře založil roku 1997 mim, pedagog a režisér Ctibor Turba. Za jeho vedení divadlo fungovalo do března 2001, od té doby jej až dodnes provozuje občanské sdružení Motus.⁷⁸

Divadlo má vlastní budovu v pražských Holešovicích, která se nachází ve vnitrobloku činžovního domu. Alfred ve dvoře je jedno z mála divadel, které byly postaveny v druhé polovině 20. století jako samostatná účelová budova. Nová divadla totiž většinou vznikají z budov, které byly dřív využívány pro jiné účely, například Studio DVA z bývalých kin. Budova Alfredu ve dvoře má dva sály, velký pro 85 diváků a malý cca pro 20 diváků.⁷⁹

Svou tvorbu označují představitelé divadla Alfred ve dvoře za postdramatickou a intermediální. Úlohu v ní hraje fyzické divadlo, vizuální divadlo, tanec, loutky, ale i dokument. Alfred ve dvoře se často orientuje na

⁷⁶ O divadle. *Vosto5 – vaše dobré divadlo!* [online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://vosto5.cz/#o-divadle>.

⁷⁷ viz. rozhovor s Petrem Prokopem v příloze

⁷⁸ MUSILOVÁ, Martina. Alfred ve dvoře v produkci o. s. Motus. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2, s. 45.

⁷⁹ Pronájem. *Alfred ve dvoře* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://www.alfredvedvore.cz/cs/pronajem/>.

společenská témata. Již na počátku 21. století uvedlo divadlo několik projektů věnovaných tématice genderu a feminizmu, například inscenaci Už muž v podání hereckého a autorského týmu Secondhand Women. Opomenout se nedají ani politická témata, která divadlem také rezonují.⁸⁰

I další počiny divadla Alfred ve dvoře zanechaly na české divadelní scéně velmi výraznou stopu. Prokazatelných úspěchů dosáhlo divadlo v rozvoji nezávislé projektové tvorby. V roce 2003 byl založen festival Malá inventura, na kterém byly prezentovány zdařilé a zajímavé projekty, které divadlo Alfred ve dvoře v předchozím roce uvedlo. Festival se postupem let rozrostl a nyní se do něj pravidelně zapojují další pražské i mimopražské nezávislé scény.⁸¹

V současnosti má divadlo Alfred ve dvoře dva rezidentní soubory, Handa Gote a Wariot Ideal, a několik hostujících souborů.

1. 5. 4 Divadlo Letí

Divadlo Letí bylo založeno v roce 2005 na Katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU. U zrodu stál ročník Miroslava Krobota. Již od počátku se divadlo snaží představovat současné české i zahraniční autory, pracuje s aktuálními motivy, které hýbou veřejností a zpracovává i složitá společenská témata.⁸²

Posláním Divadla Letí je podpora české dramatické tvorby v zahraničí a určitý mezikulturní dialog. Divadlo se snaží vytvářet prostor pro diskusi života a kultury dnešní společnosti. Vznik nových textů je žádoucí.⁸³ Soubor představuje současné texty, které se dotýkají aktuálních témat. Snaží se vnést tato témata do kulturního života jakožto jakousi důležitou a přirozenou součást. Divadlo se ovšem věnuje i dalším činnostem, například různým site-specific projektům v netradičních prostorech.

⁸⁰ MUSILOVÁ, Martina. Alfred ve dvoře v produkci o. s. Motus. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2, s. 49

⁸¹ Tamtéž, s. 47.

⁸² Historie. *Divadlo Letí* [online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/historie/>.

⁸³ viz. rozhovor s Davidem Košťákem v příloze

Mezi nejznámější inscenace Divadla LETÍ patří zejména hra *Olga (horror z Hrádečku)* současné dramatičky Anny Saavedry, která získala mnoho cen, například byla zvolena hrou roku 2016 Divadelními novinami. Velmi úspěšný byl také projekt *CAMPQ*, vytvořen v koprodukcí s Tygrem v tísni a Jihočeským divadlem. Tento největší koprodukční projekt v historii českého divadla byl oficiálním českým pavilonem pro Pražské Quadriennale 2019, světovou přehlídku scénografie, designu a divadelního prostoru.⁸⁴

Divadlo nemá vlastní herecký soubor a ani prostor. Od roku 2015 je rezidentním souborem Vily Štvanice na Praze 7, spolu s dalšími dvěma soubory – Tygr v tísni a Geisslers Hofcomoedianten. Podle dramaturga Davida Košťáka divadlo vlastní herecký soubor neplánuje, protože dává přednost širokému výběru a interpretaci textů bez ohledu na to pro kolik herců či hereček je text napsaný a jakého jsou věku.⁸⁵

1. 5. 5 Ufftenživot

Soubor Ufftenživot vznikl v roce 2013 jako výsledek spolupráce Sárý Arnstein a Jiřího Šimka, studentů herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla na pražské DAMU. Podle slov Sárý Arnstein vytvořili společně několik představení a chtěli požádat o grant, tudíž museli založit spolek.⁸⁶

Divadlo vytváří projekty, které jsou ojedinělé a často nesnadno zařaditelné. Často jde o fyzické divadlo, performance, loutkové divadlo, tanec, ale i slam poetry. Způsob práce souboru Ufftenživot kombinuje různé disciplíny, snaží se nalézt nové cesty scénického vyjádření a posouvá hranice divadla. Důraz je kladen i na přítomnost diváka a interakci s ním.⁸⁷

Divadelní soubor Ufftenživot se do povědomí české divadelní scény zapsal několika úspěšnými projekty. *KEEP CALM*, divadelní dokument o dvou

⁸⁴ Historie. *Divadlo Letí*[online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/historie/>.

⁸⁵ viz. rozhovor s Davidem Košťákem v příloze

⁸⁶ viz. rozhovor se Sárý Arnstein v příloze

⁸⁷ Ufftenživot. *Ufftenživot – Divadlo, které vás překvapí*[online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://www.ufftenzivot.cz>.

jedincích, který byl inspirován historií, literaturou, ale i internetem, byl v anketě serveru i-divadlo nominován na Nejlepší alternativní inscenaci roku 2017. Herečka Sára Arnstein se díky této inscenaci stala ve stejné anketě vítězkou kategorie Nejlepší ženský herecký výkon roku. Za svou činnost a přístup k divákům byl soubor v roce 2020 nominován na cenu Česká divadelní DNA.⁸⁸

Soubor nemá vlastní prostor, pravidelně hostuje ve Studiu ALTA, v divadle Alfred ve dvoře nebo v Divadle NoD.

1. 5. 6 Studio Hrdinů

Na začátku všeho byl v roce 2011 dramaturg a režisér Jan Horák, který chtěl založit divadelní scénu, která by byla silně orientovaná na výtvarnou stránku a experimentální tvorbu. Tým, který si kolem sebe vytvořil, se chtěl věnovat autorské tvorbě. Divadlo pojmenovali Divadlo Orlicko podle bývalého kinosálu Orlicko v Terronské ulici na Praze 6. Tam soubor krátce působil.⁸⁹

Na podzim roku 2012 se zatím stále čerstvě založené divadlo přesunulo do Veletržního paláce Národní galerie v Praze, do prostoru nedokončeného kina Veletrhy, které bylo zničeno při požáru budovy roku 1974.⁹⁰ V tomto místě působí dodnes. Divadlo také podle tohoto působiště změnilo svůj název na současný, Veletržní palác se totiž nachází na ulici Dukelských Hrdinů.

Kromě vytváření neobvyklých scénických úkazů je ve Studiu Hrdinů snaha nalézt mezioborový umělecký dialog a bořit hranice mezi různými kulturními směry.⁹¹ V následujících letech se v divadle chtějí zaměřit také na taneční a pohybové divadlo.⁹²

Divadlu se již od začátku velmi daří na poli divadelní kritiky. Několikrát bylo Studio Hrdinů nominováno v kategorii Divadlo roku na Cenu divadelní

⁸⁸ Ufftenživot. *Ufftenživot – Divadlo, které vás překvapí* [online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://www.ufftenzivot.cz>.

⁸⁹ Céline resuscitovaný pro Příští vlnu? Vladimír Karfík, Divadelní noviny. *Studio Hrdinů* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://studiohrdinu.cz/cs/celine-resuscitovany-pro-pristi-vlnu-vladimir-karfik-divadelni-noviny/>.

⁹⁰ O nás. *Studio Hrdinů* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://studiohrdinu.cz/cs/o-nas/>.

⁹¹ Tamtéž

⁹² viz. rozhovor s Janem Horákem v příloze

kritiky. Za nejlepší scénografii získalo divadlo v roce 2020 dokonce ocenění, a to za inscenaci *Kacířské eseje*.⁹³ Za sezonu 2015/2016 získalo divadlo Ceny Divadelních novin, a to v obou nejsledovanějších kategoriích. Za činoherní inscenaci *Kauza Schwejk* Dušana D. Pařízka a za alternativní inscenaci *Skugga Baldur* Kamily Polívkové a Terezy Hofové.⁹⁴

2. Rozhovor

S rozhovorem se každý z nás setkává již v útlém věku a provází nás celým naším životem, většinou v podobě dialogu. Je to přirozená forma komunikace, kterou využíváme každý den. Ať už jde o dlouhý rozhovor s kamarády anebo krátký dialog v obchodě s prodáváčem, tento komunikační prostředek nám pomáhá zvládnout mnoho životních situací. Tato bakalářská práce se ovšem primárně bude zabývat rozhovorem žurnalistickým, ačkoliv jedna podkapitola bude právě o rozhovoru jako součásti komunikačního procesu.

Co se týče rozhovoru novinářského, budu pro něj používat i výraz „*interview*“. Někteří novináři používají slova *interview* a rozhovor jako synonyma, pro některé je *interview* o něco formálnější. Zdroje, se kterými jsem pracovala, většinou tyto výrazy zaměňovaly, proto jsem se rozhodla používat tato slova pro účely bakalářské práce jako synonyma.

„Novinář je při interview něco jako médium, je překladatelem převádějícím z jazyka zpovídaného, který nemusí být vždy srozumitelný, do jazyka, jemuž rozumějí recipienti.“ Dobrý novinář by měl předpokládat, že každý čtenář je jinak chápavý a čeká od rozhovoru něco jiného. Také by měl brát ohled na médium, ve kterém text publikuje a jak dlouhý bude samotný rozhovor.⁹⁵

⁹³ Ceny divadelní kritiky za rok 2020. *Divadlo.cz* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky= ceny-divadelni-kritiky-za-rok-2020>.

⁹⁴ Ceny Divadelních novin. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin#2015/2016>.

⁹⁵ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 5.

Dalo by se říct, že dobrý novinář vkládá do rozhovoru i část sebe. Samozřejmě zpovídanému dává co největší prostor, ale konečná podoba interview záleží dost i na něm samém. Nápaditý autor dokáže udělat zajímavou osobnost v rozhovoru i z průměrného člověka. Naopak, špatně formulovanými a zvolenými otázkami může zpovídaný vypadat hloupě.⁹⁶

„*Rozhovor není diskuse ani debata, a už vůbec ne anketa – je to svým způsobem stylizovaný dialog.*“ Není tedy fajn, když si reportér myslí, že k dobrému rozhovoru stačí postavit diktafon před zpovídaného a poté obsah doslovně přepsat. Může se potom stát, že rozhovor bude nudný, plný zámlk a bez gradace.⁹⁷ Každý rozhovor je ovšem nutné zpracovat, střídat kratší a delší odpovědi, udělat jej čtivý.

„*Interview je však pokaždé měřením sil,*“ píše Russ-Mohl. Legendární italská novinářka Oriana Fallaci, která dělala rozhovor například s Henry Kissingerem nebo Muammarem Kaddáfím, říkala, že je pro ni interview „*milostná epizoda, boj, koitus.*“⁹⁸ Fallaci v rozhovorech vynikala, v měření sil tedy často vítězila a nebylo radno si s ní zahrávat.

Rozhovor se dá vést jako dialog, ve kterém zpovídaný ustupuje do pozadí. Také ale jako monolog, kdy novinář vidí, že by bylo lepší, kdyby respondent mluvil sám. Jednou z možností je i rozprava. „*Tu volí autor, který je sám takovou osobností, že může partnerovi směle oponovat a prosazovat svůj názor.*“⁹⁹ Dočekalová dodává, že autor kvalitního rozhovoru nemusí být jen velkou osobností, musí být i diplomatem a psychologem.¹⁰⁰

⁹⁶ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 5.

⁹⁷ Tamtéž, s. 5-6.

⁹⁸ RUI-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. s. 63.

⁹⁹ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 6.

¹⁰⁰ DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého: Jak psát pro noviny a časopisy, jak vymyslet dobrý příběh: praktická cvičení*. Praha: Grada, 2006. s. 54.

Cílem rozhovoru je podle Štorkána: a) získat nová fakta o důležitých a zajímavých událostech a oznámit je čtenáři, b) zaujmout k těmto faktům autorské stanovisko, c) seznámit čtenáře s názory zpovídaného.¹⁰¹

Interview zastává své místo v obou hlavních oblastech žurnalistiky, a to ve zpravodajství i v publicistice. Čuřík píše, že zpravodajský rozhovor je zjednodušeně jen zpráva ve formě dialogu. Vede jej novinář s člověkem, který má co říct ke konkrétnímu zpravodajskému tématu. Takový rozhovor má za cíl získat a zprostředkovat aktuální informace.¹⁰² Naproti tomu publicistické interview jde více do hloubky. Rozhovor je ovšem i důležitou součástí obyčejné komunikace.

2. 1 Komunikační prostředek

Člověk od přírody potřebuje ke svému životu komunikaci. Pokud se neseťká s lidmi a nevyměňuje si s nimi informace, chřadne. Dialog a rozhovor není tedy pouze omezen na žurnalistiku.

McQuail v publikaci *Úvod do teorie masové komunikace* ukazuje tzv. „pyramidu komunikace“. Začíná na nejčastější intrapersonální, jde přes interpersonální komunikaci, mezi skupinovou a organizační, až ke celospolečenské, jakou je například komunikace masová. Různými typy konverzací a interakce se věnuje komunikace interpersonální.¹⁰³

Vybíral definuje rozhovor jako rozmluvu dvou či více osob na nějaké téma.¹⁰⁴ Psycholog a spisovatel Jaro Křivoňlavý uvádí tyto podoby rozhovoru: interview, konverzace, debata, diskuze, rozprava, pohovor, hádka a výsledek.¹⁰⁵ Při rozmlouvání je velmi důležitá role, ta je hodně zřejmá třeba při

¹⁰¹ ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983. s. 31.

¹⁰² ČUŘÍK, Jaroslav a Masarykova univerzita. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. s. 97.

¹⁰³ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2009. s. 31.

¹⁰⁴ VYBÍRAL, Zbyněk. *Úvod do psychologie komunikace: přehled základních přístupů k interpersonální komunikaci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1997. s. 33.

¹⁰⁵ KŘIVOŇLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. Praha: Svoboda, 1988. s. 146.

výslechu či pohovoru. V obyčejném rozhovoru by role měla být zřetelná, na druhou stranu by ale neměla podléhat například nadřazenosti a podřízenosti.¹⁰⁶

I taková obyčejná konverzace má svá nepsaná pravidla, ta stanovují, o čem se může mluvit a o čem se naopak nemluví, jaká je vhodná chvíle na rozhovor a kdy je vhodný čas na určité otázky.¹⁰⁷

Žurnalistický rozhovor se od obyčejných dialogů, které lidé vedou dennodenně, liší hlavně tím, že má jasně stanovená role tazatele a odpovídajícího.¹⁰⁸ Na jedné straně máme novináře, který klade otázky a na druhé je respondent, který odpovídá.

2.2 Publicistický rozhovor

Publicistický rozhovor je novinářský žánr, který se objevuje v tisku, online médiích, ale i digitálně v televizi, rozhlase a podcastu. Nespokojuje se jen se záznamem informací. Při tvorbě takového publicistického rozhovoru novinář dbá na to, aby vynikla zpovídaná osobnost. Aby se čtenář co nejvíce dozvěděl a aby svým způsobem vniknul do jejího světa. Podle toho samotný autor rozhovoru informace, které se dozví, třídí a zpracovává.

Uplatnění dialogu ve vzdělávací i poznávací činnosti je známé již z historie. Pro čtenáře je dialog dobrým a lehkým prostředkem k hlubšímu poznání skutečnosti, o které je řeč. Na rozdíl od jiných novinářských žánrů se v publicistickém rozhovoru uplatňuje hovorová forma jazykového projevu. Díky tomu je tento žánr čtenářům velmi blízký a dokážou se s ním ztotožnit.¹⁰⁹

Je velký rozdíl mezi tím, když se dělá rozhovor zpravodajského charakteru a rozhovor publicistický. V interview publicistické povahy zpovídaný

¹⁰⁶ VYBÍRAL, Zbyněk. *Úvod do psychologie komunikace: přehled základních přístupů k interpersonální komunikaci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1997. s. 34.

¹⁰⁷ VYBÍRAL, Zbyněk. *Úvod do psychologie komunikace: přehled základních přístupů k interpersonální komunikaci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1997. s. 34.

¹⁰⁸ OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA, eds. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri, 2007. s. 93.

¹⁰⁹ VELAS, Štefan. *Teória a prax novinárskych žánrov*. 2. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000. s. 23.

přidává myšlenky a názory. Dobrý publicistický rozhovor dokáže zachytit atmosféru a vztah mezi zpovídajícím a zpovídaným. Člověk, který souhlasí s poskytnutím rozhovoru, se zavazuje vyslechnout všechny novinářovy otázky a při nejlepším na všechny odpovědět.¹¹⁰

Štorkán rozděluje rozhovor podle způsobu interpretace otázek a odpovědí na tři formy:

1. Rozhovor, ve kterém se doslovně reprodukuje odpovědi na předem přesně formulované otázky a dotazovaný na ně odpovídá ústně i písemně.
2. Rozhovor, který charakterizuje bezprostřední formulování otázek a odpovědí a stejně tak jejich bezprostřední publikování.
3. Rozhovor volně zpracovaný a nepřerušovaný otázkami, které jsou vypuštěny.¹¹¹

Na tohle dělení navazuje Velas a rozšiřuje jej Tušer se svým podobným rozdělením:

1. Dialog – Jde o základní typ rozhovoru, je založen na otázkách a odpovědích. Tento typ rozhovoru vede novinář, to on je iniciátorem otázek.
2. Rozprava – Při tomto typu interview si jsou novinář se zpovídanou osobností rovni. Diskutují anebo si povídají s tím, že jeden zastupuje redakci a získává informace a druhý zastupuje veřejnost a informace má poskytovat. Dotazy mohou padnout ale i směrem k novináři.
3. Monolog – Je sice výsledkem dialogu, v konečné podobě se zveřejňuje ale bez otázek. Čtenář z textu dokáže vycítit na jaké otázky se asi novinář ptal.¹¹²

2.3 Telefonický a e-mailový rozhovor

Ne vždy má novinář štěstí a může si s vybranou osobností jít popovídat osobně. Zpovídaný nemusí mít zájem, čas anebo vůbec nežije ve stejné zemi jako dotyčný novinář. Rozhovor tedy může být i korespondenční. Každá varianta má své výhody a nevýhody. Rozhovor vedený naživo je více spontánní, dovoluje novináři reagovat ihned a taky může některé věci

¹¹⁰ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 5.

¹¹¹ ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983. s. 30.

¹¹² TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. s. 108.

odhadnout z výrazu zpovídaného. Naopak když je interview vedeno například přes mail, zpovídaný má více času promyslet svou odpověď, což tomu rozhovoru trochu ubere na dynamice a živosti.

Podle Tušera je osobní kontakt základní formou realizace publicistického interview. Pokud ale jde o významnou osobnost, která například žije v jiné zemi nebo je pracovně zaneprázdněná, písemná či telefonická varianta může být dobrým řešením.¹¹³

Na rozdíl od zpravodajského rozhovoru, kvůli kterému se zpovídaný s novinářem nemusejí nutně sejít, pro publicistické rozhovory není telefon podle mého názoru jako prostředek vhodný. Mallette upozorňuje na fakt, že přes telefon lze jen špatně překonat některé kritické momenty a zpovídaný může lehce položit sluchátko a skončit tak celý rozhovor.¹¹⁴ Nicméně souhlasím s tvrzením Tušera. Pokud jde o osobnost velkého významu, se kterou není snadné přijít do osobního kontaktu, dá se volba tohoto způsobu komunikace pochopit a je vlastně i žádoucí.

2. 4 Fáze rozhovoru

2. 4. 1 Výběr respondentů

Publicistický rozhovor je univerzální žánr. Může pokrývat jakékoliv téma, tudíž i respondent může být z kteréhokoliv oboru. Výběr osobnosti pro interview je velmi důležitou součástí celé přípravy na rozhovor a novinář musí svou volbu promyslet.

Respondenta si může vybrat samotný novinář nebo jeho nadřízený, např. šéfredaktor daného média. Může být také předmětem společné domluvy. Volf píše: „*Důležitou okolností při zrodu interview je znát důvod, proč chceme s tou či onou osobností hovořit.*“¹¹⁵ Osoby, které si novinář

¹¹³ TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. s. 108.

¹¹⁴ MALLETT, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 15.

¹¹⁵ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 107.

pro svůj rozhovor zvolí, by měly být kvalifikované ve svém oboru. Rozhodně musí mít co říct.

Zpovídanou může být ale i neznámá osoba, která v daném čase vykonala nějakou záslužnou činnost nebo se stala svědkem důležité události či má zkušenosti s určitou probíranou problematikou.¹¹⁶

2. 4. 2 Příprava rozhovoru

Základním pravidlem pro dobrý rozhovor je podle Dočekalové vědět vše o zpovídaném. Jedině tehdy mohou být zpovídaný s novinářem rovnocennými partnery, otázky mohou být velmi detailní. Zpovídající, většinou to bývá novinář, také snáze pozná, když ten druhý neříká pravdu. Když zpovídaný zjistí, že o něm novinář téměř nic neví, může chtít rozhovor ukončit.¹¹⁷

Tušer radí nejen prostudovat si životopisné i profesní údaje zpovídané osobnosti, ale hlavně se dopodrobna seznámit s celkovou problematikou, které se interview týká. Jedině tak si budou zpovídaný se zpovídajícím rovni. Novinář by měl prokázat, že jej nelze jen tak nachytat a že opravdu ví, o čem se bude hovořit.¹¹⁸

Švagrová ovšem píše, že pokud se novinář s respondentem znají dobře, třeba i několik let, rozhovor možná nakonec dobrý nebude. Může se totiž stát, že zpovídající nepoloží důležité dotazy, jelikož odpovědi už předem zná a přijdou mu samozřejmé.¹¹⁹

Mallette taktéž doporučuje zjistit si o dané osobnosti co nejvíce. Pokud jde o portrét osobnosti, může se novinář zeptat i lidí, kteří tu osobu znají. Je dobré nachystat si otázky, ale ty by novináře neměly limitovat. Mnohdy se

¹¹⁶ TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. s. 107.

¹¹⁷ DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého: Jak psát pro noviny a časopisy, jak vymyslet dobrý příběh: praktická cvičení*. Praha: Grada, 2006. s. 55.

¹¹⁸ TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. s. 107-108.

¹¹⁹ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 52.

rozhovor vyvine naprosto odlišným směrem a posbíraný materiál bude lepší, než si původně zpovídající představoval.¹²⁰

Podle Šídla by novinář měl mít připravené základní otázky, ale nemělo by jich být moc. Základem rozhovoru je totiž naslouchat a reagovat, ne předčítat připravené dotazy. Je to ale hlavně o cviku a trvá to několik let, než novinář pozná, jaký způsob vedení rozhovoru v daný okamžik zvolit.¹²¹

Otázky, které si novinář nachystá, by měly být nápadité. Verner píše, že zařadit otázky typu „*Co chystáte do budoucna?*“, „*Co byste vzkázal divákům?*“, „*Jaké je vaše krédo?*“ není dobrý nápad.¹²²

Hlavní ambicí novináře při rozhovoru by mělo být, aby se mu respondent otevřel více než komukoliv před ním. Nejdůležitější je proto volba první otázky, pokud nebude dostatečně zajímavá, respondent se tolik nerozpovídá.¹²³

Velký vliv na kvalitu rozhovoru má také prostředí, ve kterém se setkání novináře se zvolenou osobností koná. Dobrý výběr místa může kvalitu rozhovoru velmi pozitivně ovlivnit. Zpovídáný má jistě vztah ke svému bytu či domu a ke své pracovně. Může se stát, že rozhovor v místě, které má daná osoba spojenou s prací, bude více formální. Na rozdíl od rozhovoru v bytě, kam chodí relaxovat a má jej spojen se svou rodinou a cítí se tam více uvolněně. Další variantou je rozhovor v rozhlasovém nebo televizním studiu. Tam na zpovídáního působí novost prostředí.¹²⁴

Zdali se rozhovor týká spíše práce, je tedy lepší zvolit pracovní prostředí, tedy přímo pracovnu zpovídáního nebo kancelář v místě, kde pracuje. Pokud jde o portrét osobnosti nebo rozhovor, který se týká osobního tématu, domácí prostředí je dobrá volba. „*Všude tam, kde chce redaktor vytvořit určitou náladu, nebo odpovídá-li to jeho tvůrčímu záměru, je možno*

¹²⁰ MALLETTE, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 15.

¹²¹ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 53.

¹²² VERNER, Pavel. *Zpravodajství a publicistika*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2010. s. 53.

¹²³ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 56.

¹²⁴ ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983. s. 197.

*interviewovat v exteriéru – například u táboráku, v jedoucím automobilu, v útulné vinárně při sklence vína apod.*¹²⁵

Dobře zvolené prostředí vždy dokresluje portrét osobnosti. Ne vždy je ale možné dělat rozhovor v soukromí zpovídaneho. Pokud je novinář do soukromého prostředí pozván, měl by plně využít jeho výhod. Důležité je odhadnout, jak dlouho takový rozhovor bude trvat a snažit se zpovídaneho neunavovat dlouhou návštěvou.¹²⁶

2. 4. 3 Vedení rozhovoru

Základní slušností při děláni rozhovoru je přijít na něj včas. Novinář by měl také být vhodně oblečen, chovat se příjemně, ale věcně. Měl by rozhovor vést, dbát na to, aby se zpovídáný nerozpovídal o nepodstatných věcech. A když se tak stane, měl by jej novinář vrátit zpátky k tématu.¹²⁷ S tímto souhlasí i Sommerová. Je potřeba myslet na to, aby zpovídáný neodbíhal od tématu a aby odpovídal celou větou.¹²⁸

Rozhovor je sice brán jako formální, pracovní záležitost. Není ale od věci, když novinář na začátku naváže se zpovídáným osobnější kontakt, zeptá se ho na jeho pocity. Musí si dát ale velký pozor, aby zpovídánému nezkomolil hned na začátku jméno. To by mohlo celý rozhovor zkomplikovat.

Tušer říká, že rozhovor ovšem nemusí být formální vždy. Samozřejmě, pokud jde o odbornou problematiku, je záhodno volit jazyk i obsah tak, aby mělo interview úroveň a aby novinář dokázal, že opravdu tématu rozumí. Pokud dotazovaný působí v méně „seriózním“ oboru, lze zvolit volnější, někdy i expresivní jazyk a v rámci rozhovoru zacházet i do intimnějších témat.¹²⁹

¹²⁵ ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983. s. 197.

¹²⁶ Tamtéž, s. 198.

¹²⁷ MALLETT, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 16.

¹²⁸ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 105.

¹²⁹ TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. s. 109.

V dnešní době se rozhovor nejčastěji zaznamenává pomocí diktafonu, případně pomocí obdobné aplikace na telefonu. Mít interview zaznamenané na nosiči zvuku bývá značnou výhodou. Stává se totiž, že zpovídaný po rozhovoru ustupuje od svých výroků a dělá, že takové věci v životě neřekl. V ten moment může novinář, který si celé interview zaznamenal, vytáhnout důkazní materiál.

I když by se mohlo zdát, že už neexistují novináři, kteří si raději rozhovor zapisují, Russ-Mohl píše, že tomu tak není. Diktafon může značně narušit a měnit situaci při samotném rozhovoru. Někteří novináři taky nechtějí zvukové záznamy používat, jelikož se jim to nechce poslouchat znovu.¹³⁰

Trefně situaci s diktafonem okomentoval Ondřej Neff. Diktafon „*má tu výhodu, že zaznamená každé slovo, má tu nevýhodu, že zaznamená každé slovo a my to pak musíme poslouchat a přepisovat.*“¹³¹ Myslím si, že je ale lepší mít rozhovor nahraný. Možnost vrátit se k některým výrokům zpětně a popřemýšlet nad tím s odstupem, je dle mého cenná.

Malette také dává novináři několik rad:

1. Po tom, co se vzájemně novinář s vybranou osobností představí, novinář začne s jednodušší otázkou. Ty kontroverzní a těžké si nechá na konec. Až se navodí atmosféra, může reportér pomalu přejít k otázkám, které by, řečeny ihned na počátku rozhovoru, mohly vyznít špatně.
2. Na začátek by novinář měl položit jednu, dvě otázky, na které zná odpověď. Ověří si tak, zda zpovídaný mluví pravdu. K odpovědím, které nelze ověřit, může být novinář skeptický. Zejména, když zpovídaným je známá osobnost, ta může sledovat svůj vlastní, novináři neznámý cíl.
3. Důležitou součástí rozhovoru je také chování zpovídaného a to, jak je oblečený. Novinář by si měl všímat detailů a dokázat je dobře popsat, to on je totiž představuje čtenáři. Tomu to pomůže představit si scénu rozhovoru.
4. Novinář by se měl ujistit, zda rozumí dobře všem odpovědím. Pokud má nějaké pochybnosti, měl by poprosit zpovídaného, jestli mu je objasní. Když

¹³⁰ RUß-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. s. 63.

¹³¹ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 42.

si novinář není stále jistý, měl by zpovídanému říct, jak odpověď chápe on sám a jestli to pochopil správně. Zvláště důležité je to u rozhovorů na odborná témata.

5. Podstatné je, aby novinář kladl otevřené otázky, na které se nedá odpovědět jen „ano“ či „ne“. Ty řeknou zpovídanému i čtenáři daleko více.
6. Dobré je také ptát se „proč“, „jak“, „*Jak jste se v tu chvíli cítil/a?*“ nebo „*Rozhodl byste se stejně?*“, když má novinář tu možnost. Takové otázky pomohou lépe poznat dotyčnou osobu.
7. Novinář se může zeptat i na nějakou jinou doplňující otázku, například „*Co vás překvapilo (na určité situaci)?*“.
8. Mallette radí zkusit anekdotu. Podpořit zpovídaného, aby vyprávěl sám o sobě, je vždy dobrý nápad. Jedním ze způsobů je zeptat se „*Jaká je vaše nejhorší zkušenost s...?*“
9. Důležité je se vždy ptát tak, aby odpověď nebyla „ne“, tedy žádná otázka typu „*Nechtěl/a byste se vyjádřit k ...?*“. Negativní odpověď novináři zavře dveře. Pokud je to vhodné, měl by zpovídaný klást otázku způsobem, že již odpověď alespoň z části zná.
10. Pokud se zpovídaný vyhýbá odpovědi, nemělo by to novináře odradit. Nejlépe by měl zformulovat otázku jinak a položit ji znovu, i když třeba ne hned.
11. Není od věci, aby novinář před rozhovorem kladl zpovídanému otázky typu: „*Ten a ten o vás říká to a to. Co vy na to?*“.
12. Když zpovídaný napoprvé neodpoví na dotaz a mlží, může novinář chvíli mlčet a tvářit se vyčkávavě. Mnohdy, když je chvíli ticho, dotazovaný pochopí, že si novinář představoval odpověď podrobněji a doplní ji. Mallette říká, že „*podstatou triku je vydržet mlčet déle než váš partner.*“
13. Ty nejtěžší otázky by měl zpovídaný položit až na konec. Někdy se totiž dotazovanému nechce na některé otázky odpovídat. Dobře vedený rozhovor, ve kterém se cítí příjemně, jej ale může přesvědčit o opaku a klidně odpoví. Pokud ne, většinu odpovědí již novinář stejně získal.

14. Konverzace by neměla skončit tím, že novinář sklopne notes a vypne magnetofon. Po „oficiálním konci“ je mnohdy nejlepší chvíle pro upřímné odpovědi.
15. Nejdůležitější je zpovídanému na závěr poděkovat. Nemusel totiž novináři věnovat svůj čas. Pokud po nějaké době přijde novinář na to, že mu chybí odpověď, není od věci dané osobnosti zavolat. Klíčové je vytvořit příjemnou atmosféru, je totiž možné, že novinář bude se zpovídaným ještě někdy potřebovat mluvit.¹³²

Čuřík napsal k vedení rozhovoru pár bodů, víceméně shrnují Mallettovy rady, je to v podstatě základ dobrého interview:

- Není taktické začít rozhovor konfliktním tématem, protože komunikace pak bude váznout.
- Je dobré na začátku navodit dobrou atmosféru, která komunikaci uvolní.
- Pokud novinář nedostane odpověď, nesmí se bát zeptat se na stejnou věc i několikrát, na jednu věc je přitom možné se ptát různými způsoby.
- V otázkách je nutné zaměřit se na podstatu problému.
- Nestačí se ptát, je nutné pozorně poslouchat a když se objeví nové informace, improvizovat.¹³³

2. 4. 4 Editace a redigování

Již při samotném rozhovoru mají novináři velkou moc. Při následné editaci textu, kdy rozhodují, co vypustit do světa a co ne, mají ovšem opravdový vliv. Jsou to právě novináři, kteří určují, jak bude zpovídaná osoba vypadat před veřejností.

Pro mnohé novináře je psát a komponovat texty do jejich konečné podoby velmi vzrušující, lákavé a považují to za umění. Sestavit rozhovor tak, aby byl čtivý, aby gradoval a zajímal čtenáře, není lehké. Někteří novináři

¹³² MALLETT, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 17-18.

¹³³ ČUŘÍK, Jaroslav a Masarykova univerzita. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. s. 98.

si ale texty sami nepíší. Mnohdy jdou jen udělat rozhovor a už i rešerši jim udělá někdo jiný, na proces redigování potom pouze dohlíží.¹³⁴

Novinář či korektor, který rediguje rozhovor musí zajistit, aby nebyly v textu žádné faktické chyby, vynechané údaje nebo nezodpovězené otázky. Text musí být gramaticky i pravopisně správně.¹³⁵

Každý článek musí po autorovi zkontrolovat alespoň jeden člověk. Ve větších redakcích je normou, aby text zredigovalo lidí více. Články, které jsou zásadní, například rozhovor se členem vlády na důležité téma, si může k redigování vyžádat i šéfredaktor či jeho zástupce. Mallette píše, že zkušení novináři navrhnou následující postup k redigování textu:

1. *„Dřív, než začnete článek opravovat, pozorně si ho přečtěte.“* Je velmi důležité, aby čtenář pochopil, co chtěl zpovídaný předat. O to se musí postarat nejenom autor, ale i ti, kteří text redigují.
2. *„Přesvědčte se, že článek má logickou strukturu.“* Když novinář, který text rediguje, vidí nějaké nedostatky, je potřeba jej vrátit zpět autorovi. Pokud se blíží uzávěrka nebo autor nemůže text z nějakého důvodu přepracovat, musí jej upravit novinář, který text rediguje.
3. *„Usilujte o kompaktnost.“* Novinář by se měl rozhodnout, jakou část textu lze v případě nutnosti vypustit.
4. *„Odstraňte přebytečná slova.“* Slova jako „prostě“, „jakoby“ a „vlastně“ by měl novinář po přepsání textu ihned vymazat. Rozhovor má být hlavně čtivý.
5. *„Musíte si být jisti, že článek obsahuje odpovědi na všechny rozumné otázky.“* Pokud novinář při redigování zjistí, že se nezeptal na něco, co je velmi důležité a v rámci toho, jak rozhovor plyne, by to dávalo smysl, měl by se zkusit doptat.
6. *„Dbejte, aby text byl objektivní.“* Tohle platí spíše u zpravodajského rozhovoru. Tam by minimálně sám novinář měl zůstat objektivní.

¹³⁴ RUß-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. s. 127.

¹³⁵ MALLETT, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 113.

Když dělá novinář rozhovor do média, které není nějak politicky vyhraněné, měl by dbát na to, aby se z interview nestala politická kampaň.

7. *„Prověřte každý fakt.“* Pokud novinář nezachytí nepravdivá tvrzení již při samotném rozhovoru, je potřeba je následně přezkoumat. Kontrola jmen, dat a historických faktů, která padnou, není nikdy od věci.
8. *„Zjednodušte.“* Citace, které jsou dlouhé a nesrozumitelné, by novinář měl zjednodušit tak, aby měl rozhovor dynamiku a lehce se četl. Samozřejmě bez změny významu.
9. *„Vysvětlete a znovu vysvětlete.“* Důležité je vždy vysvětlovat výrazy, kterým by čtenáři nemuseli plně rozumět, například odborné termíny nebo použitý slang.
10. *„Vyhybejte se přehnanému uvádění zdrojů informací.“* Tohle doporučení se týká žánru interview spíše méně oproti jiným žánrům. Pokud se ale v nějakém odstavci textu, který má rozhovor doplňovat nebo i přímo v něm objeví informace, jejichž původ nemusí být čtenáři jasný, je na místě uvést zdroj.
11. *„Přechody at' jsou jasné.“* V rozhovoru by neměly být žádné náhlé myšlenkové skoky. Pokud se novinář ptá v rámci interview na více témat a přechody nejsou plynulé, měl by témata důsledně oddělit.
12. *„Pište gramaticky správně.“* Při rozhovoru samozřejmě novinář neovlivní vyjadřování zpovídaného. Pokud dotazovaný například používá slang a rozhovor je na odborné téma, měl by novinář citaci poupravit. Samozřejmě ale mohou být interview, kdy použití klišé, slangových a cizích výrazů, může být součástí dokreslení osobnosti, v tom případě se více než vhodné tyto výrazy v rozhovoru ponechat.
13. *„Dodržujte úzus zavedený ve vašich novinách.“* Pokud se redakce domluvila na určitém stylu rozhovorů, používání zkratek a velkých písmem, je potřeba tyto zásady dodržovat.
14. *„Obzvlášť' řádně proškrtávejte.“* I když novinář, který text rediguje, pracuje s citacemi, nadbytečná slova by měl odstranit.

15. „Při všech svých zásazích používejte raději skalpel než sekyru.“
Nikdy se nesmí změnit význam vět a odstranit důležité části rozhovoru. S citacemi se musí pracovat opatrně.¹³⁶

2. 4. 5 Autorizace

„Autorizace interview znamená souhlas zpovídaného s konečnou verzí záznamu.“¹³⁷ Může probíhat formou telefonického, písemného nebo e-mailového potvrzení.

Přístup k autorizaci se v každé redakci liší. Z pohledu tiskového zákona České republiky je autorizace nenároková. Při zpravodajském rozhovoru se zpravidla nedělá vůbec, pokud si ale autor textu není svou prací jistý na sto procent, je lepší autorizaci nabídnout i tak.¹³⁸

Podle Russ-Mohla je dobré nechat redigovanou verzi interview odsouhlasit ještě jednou, tedy autorizovat. A to proto, že tištěné rozhovory jsou mnohdy krácené a upravované.¹³⁹ Novinář totiž může odpovědi zkreslit, zachovat se neprofesionálně a po vydání textu to může skončit dokonce i soudem. Nejednou se tak stalo.

To, že autor interview nabídne autorizaci, neznamena, že dotazovaný může svá slova brát zpátky, do textu radikálně zasahovat a snažit se jej měnit. Autorizace slouží k tomu, aby se autor ujistil, že všechna tvrzení správně pochopil.¹⁴⁰ Novinář by si svůj text neměl nechat přeformulovat a „učesat“; hrozí totiž, že „namísto živého dialogu vznikne jakési kázání.“¹⁴¹

¹³⁶ RUß-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. s. 114-115.

¹³⁷ OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA, eds. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri, 2007. s. 93.

¹³⁸ ČUŘÍK, Jaroslav a Masarykova univerzita. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. s. 39.

¹³⁹ RUß-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. s. 63.

¹⁴⁰ ČUŘÍK, Jaroslav a Masarykova univerzita. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. s. 39.

¹⁴¹ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 7.

Otázkou ale zůstává, autorizovat nebo neautorizovat? Podle Hvíždaly znají prestižní tištěná média jen dvě cesty. Buď svůj rozhovor opravdu k autorizaci pošlou, anebo zvolí tzv. sanitizaci. To znamená, že za správnost přepisu odpovídá autor rozhovoru i editor, a to stejným dílem. Editor si pustí záznam z diktafonu a dává pozor, aby z textu nezmizelo nic zásadního a hlavně, aby se nezměnil význam jakéhokoliv tvrzení, kdyby náhodou zpovídaný redakci žaloval, zásahy se musí dát zdůvodnit. Novinář Jiří Janoušek praktikoval další způsob autorizace. Rozhovory sice autorizoval, ale svůj rukopis z ruky nikdy nedal. Nechtěl, aby dotazovaní četli text sami, mohli by jej totiž začít přepisovat ve velkém, tím pádem by interview ztratilo na autentičnosti. Raději si se zpovídanými dal schůzku a ti museli text schválit nebo navrhnout opravu přímo před ním.¹⁴²

V některých státech se ovšem rozhovory neautorizují téměř vůbec. V Severní Americe se vychází z toho, že *„ten, kdo s novinářem mluví, ví, že mluví se zástupcem média a že to, co říká, bude otištěno.“* Každý si má totiž za své výroky odpovídat. *„Pravidla jsou prostá: když někdo něco nechce zveřejnit, buď to neřekne, nebo před odpovědí sdělí, že to je off the record.“* Kdyby to novinář nerespektoval, může mít problémy.¹⁴³

V českém prostředí není autorizace nutností. Jindřich Šídlo má na ni jasný názor. Podle něj je nutné zpovídanému před interview vysvětlit, že rozhovor uvidí poprvé až v novinách. *„Autorizace je nesmyslný zvyk,“* který umožňuje osobnostem říkat cokoli a potom to po sobě zbaběle gumovat. Není totiž snadné přesvědčit zpovídacího, při editaci jej máte plně ve svých rukou a kontrola rozhovoru je tedy jednostranná.¹⁴⁴

Co se týká rozhovorů v mé bakalářské práci, všem respondentům jsem poslala finální podobu souboru s tím, že kdyby měli pocit, že je potřeba něco upravit, můžeme se o tom pobavit. Námitky téměř nebyly.

¹⁴² HVÍŽDALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006–2011*. Praha: Portál, 2011. s. 75.

¹⁴³ Tamtéž

¹⁴⁴ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 66.

2. 5 Etika

Od novináře se samozřejmě čeká vysoká míra profesionality a etiky. Neměl by nikdy použít metody, kvůli kterým by mohl mít problémy a jeho váženost by mohla před veřejností klesnout. Takovými metodami jsou např.: lhaní, informace za peníze, tajná kamera a vynucování si informací pod pohrůžkou. Tyto praktiky budou vždy vrhat špatný stín na novinářovu práci a kvalitu informací.¹⁴⁵

Porušení zavedených etických norem je poškozením pověsti novinářské profese. Ze strany veřejnosti může dojít ke ztrátě důvěry. Jelikož žurnalistika se považuje za „*hlídacího psa*“ demokracie, nerespektování etických kodexů by ovlivnilo kvalitu a stav svobody v dané zemi.¹⁴⁶

Novinářský etický kodex v sobě zahrnuje několik různých generací novinářů, kteří tuto profesi berou jako poslání. Kodexy redakcí se od sebe mohou odlišovat, každý z nich je ale založen na poctivosti a zodpovědnosti.¹⁴⁷

Nejen jednotlivé redakce mají své kodexy. Vlastní etický kodex vydal i Syndikát novinářů České republiky. „*Syndikát novinářů České republiky na základě studia mezinárodních i národních dokumentů vypracoval Etický kodex novináře, který je závazný pro jeho členy a k jehož dobrovolnému dodržování vyzval všechny české a moravské novináře bez ohledu na jejich členství v syndikátu.*“¹⁴⁸

2. 6 Kompozice

Jak už bylo řečeno, novinář ovlivňuje, jak bude rozhovor v konečné podobě vypadat. Měl by zvolit správnou délku textu, aby bylo interview stále záživné, dobře se četlo a nepůsobilo těžkopádně. Podle Neffa se obvykle nevyskytují rozhovory, které mají více než 8 000 znaků. Dlouhá interview

¹⁴⁵ MALLETT, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. s. 75.

¹⁴⁶ REMIŠOVÁ, Anna. *Etika médií*. 2010. Bratislava: Kalligram, 2010. s. 100.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 101

¹⁴⁸ Etický kodex novináře. *Syndikát novinářů České republiky* [online]. 25. 11. 1999 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>.

potřebují příběh, takový rozhovor má několik rovin, aby si udržel tempo a strukturu. Na druhou stranu by rozhovor měl mít alespoň 1 800 znaků¹⁴⁹, což odpovídá takovým pěti kratším otázkám, aby se čtenář stihl vůbec něco dozvědět.¹⁵⁰

Podle mého názoru jsou témata, na které je 8 000 znaků opravdu málo. Samozřejmě je vždy žádoucí, aby rozhovor nezačal čtenáře nudit a aby dobře plynul. Nicméně, když se interview týká nějaké složitější problematiky, je na místě to rozebrat dopodrobna a dát respondentovi prostor, který na to potřebuje. Rozhovory, které jsou součástí této bakalářské práce, mají vždy okolo 15 000 znaků. Dle mého je to tak akorát, aby byla témata probrána podrobněji, ale nezačala nudit. Odborné rozhovory, které se týkají divadla a vychází například v časopise CEDIT, který vydává Centrum experimentálního divadla, mívají často i více než 30 000 znaků. Pro odborné periodikum je to normální délka, v mainstreamovém médiu už by to neobstálo.

První věc, kterou čtenář uvidí, je titulek. Spolu se zahájením textu má funkci tzv. výkladní skříně. Nejlepší titulek je ten, který zaujme a donutí čtenáře přečíst rozhovor jedním dechem. Již z titulku byt mělo být naprosto jasné, co se dá v textu najít, neměl by být ale zavádějící a nejasný. Při publicistickém interview je mnohdy v titulku uvedená citace zpovídaného, zpravidla bez uvozovek.¹⁵¹

Pokud „výkladní skříň“ čtenáře neupoutá, proč by měl rozhovor číst dál? Je tedy více než žádoucí, aby perex ukázal potenciálnímu čtenáři, kdo je zpovídanou osobností daného interview a co se v něm čtenář dozví. Zároveň by měl odkrýt zajímavou a důležitou část textu. „*To, co je zajímavé či důležité, nesmí být skryté až někde uvnitř, naopak to podstatné je třeba vytáhnout, zdůraznit a snažit se napsat přitažlivé otevíření.*“¹⁵² Představit zpovídaného může novinář i medailonkem nebo infoboxem, ve kterém se

¹⁴⁹ tedy jednu normostranu

¹⁵⁰ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 42.

¹⁵¹ ČUŘÍK, Jaroslav. *Nové trendy v médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. s. 51-52.

¹⁵² Tamtéž, s. 43.

čtenář dozví základní údaje. Umisťuje se většinou na okraj textu. V případě velkého tematického skoku u dlouhých interview je na místě použít mezititulky.

Co se týče grafické stránky, fotografie by měly být samozřejmostí, dokreslují zpovídanou osobnost a doprovázejí text. Tyto fotografie mohou být vyfoceny přímo pro rozhovor nebo ze soukromého archivu zpovídaného. Podle mého názoru je určitě lepší k rozhovoru s nějakou osobností vždy udělat alespoň jednu fotografii. Většinou se volí minimálně portrét. Když je rozhovor delší a musí se rozdělit do určitých částí, je možné části graficky oddělit a podnadpisy zvýraznit. Čtenář se tak v textu lépe orientuje.

2. 7 Krátká historie a přítomnost

Rozhovor je nejmladším novinovým žánrem, přesto ale jeho kořeny sahají až do antiky. Již v antické literatuře se objevoval dialog, který dokázal vyjádřit mezilidské vztahy trochu živěji a obrazněji. Za předchůdce rozhovorů můžeme považovat dialogy v Homérově básních „*Ilias*“ a „*Odyssea*“ a Sokratovy rozhovory o všedních věcech života.¹⁵³

Rozhovor tak, jak ho známe se zrodil až o několik století později. Podle Nilse Gunnara Nilssona, švédského mediálního vědce, se moderní rozhovor zrodil ve Spojených státech v roce 1835 z reportáže. První otištěné interview „*otevíralo*“ reportáž policejního reportéra Jamese Gordona Benneta, který ji napsal pro noviny New York Herald. Dotazovaným byl obžalovaný v kauze vraždy prostitutky Helen Jewettové, Bennet jej chtěl čtenářům více přiblížit. Podle Mitchella V. Charnleye, mediálního historika, skutečný zrod rozhovoru přišel až 16. dubna 1836, kdy se Bennet metodou policejního výslechu dotazoval Rosiny Townsedové, korunní svědkyně v procesu s vrahem. Cíleně se ptal na detaily. Tato nová novinářská forma se brzy rozšířila po celém východním pobřeží Spojených států a objevila se dokonce i v Evropě.¹⁵⁴

¹⁵³ DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého: Jak psát pro noviny a časopisy, jak vymyslet dobrý příběh: praktická cvičení*. Praha: Grada, 2006. s. 54.

¹⁵⁴ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 9.

Podle Emmy Lee – Potterové není James Gordon Bennet jediným objevitelem žánru interview. Tím druhým je Horace Greeley, editor New York Tribune, který přinesl první rozhovor s „celebritou“ tak, jak jej známe dnes, tedy otázka – odpověď. Zpovídaným byl vedoucí kostela Mormon, Brigham Young.¹⁵⁵

První rozhovor s politikem byl zveřejněn roku 1865, udělal jej senátní reportér Joseph Burbridge McCullaghs s prezidentem Abrahamem Lincolnem. Reportér mu pokládal otázky napřímo, bez přípravy, a on mu odpovídal jako sobě rovnému. Tento krok byl velmi důležitý, zvýšila se autorita médií. Díky tomuto novému žánru se začala vytvářet kritická veřejnost. Právo na odpor původně nebylo rozšířené mezi všemi občany, ale byla výsadou šlechty a duchovních, to se díky novinám změnilo. „*Interview představuje významný krok v demokratizaci veřejného prostoru.*“¹⁵⁶

Koncem 18. a počátkem 19. století se noviny začaly proměňovat v nástroj politického života. Politický novinář vnímal svou možnost ovlivňování veřejného mínění ve jménu určité politické frakce nebo tématu, proto se noviny mnohdy zakládaly z popudu politických stran nebo aktérů.¹⁵⁷

Postupem času se začala oddělovat publicistika od zpravodajství. „*Na konci 19. století se objevil odlišný model žurnalistiky, který vnímal novináře jako neutrální arbitry politické komunikace.*“ Novinář měl být objektivní, měl stát stranou sporů a zájmů jednotlivých politických frakcí a měl poskytovat informace bez stranění komukoliv.¹⁵⁸

Fakta se v rámci žurnalistiky pomalu začala oddělovat od vlastních myšlenek a komentářů. Velmi žádaný byl zpravodajský rozhovor, jelikož novinář výroky přepsal přesně tak, jak byly formulovány a zdržel se vlastních slov. Publicistický rozhovor ovšem nezhálel a také nabíral na popularitě.

¹⁵⁵ ADAMS, Sally a Emma LEE-POTTER. *Interviewing for Journalists*. 3rd ed. London: Routledge, 2017. s. 4.

¹⁵⁶ OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 10.

¹⁵⁷ HALLIN, Daniel C. a Paolo MANCINI. *Systémy médií v postmoderním světě: tři modely médií a politiky*. Praha: Portál, 2008. s. 54.

¹⁵⁸ Tamtéž

Kromě formy dialogu byly pro čtenáře v 19. století klíčové i jiné jazykové a stylistické prostředky, např. absence cizích slov.¹⁵⁹

Na přelomu 19. a 20. století se rozpravy a dialogy staly ozdobou hlavně amerického, anglického a francouzského tisku. Zajímavostí je skepse anglických novinářů, kteří tuto novou formu textu uvítali slovy: „*Jistá část newyorských novin vystavuje novinářství jako povolání úsměškům a pohrdání tím, že zavádění ten nový druh podlézání a patolízalství, kterému říkají interview.*“¹⁶⁰

Čas rozhovorů nadešel po první světové válce s rozvojem novinových titulů. Velká změna ale nastala po druhé světové válce, kdy se změnil styl vedení rozhovoru. Novinář se začal více prosazovat a častěji vyjadřoval své názory. Publicistický rozhovor tak, jak to známe dnes, se jasně etabloval. S příchodem televize se interview stalo více agresivním.

Pokud je někdo opravdu důležitá osobnost v historii interview a zasloužil se o to, že se publicistický rozhovor dostal do popředí, je to bezesporu italská novinářka Oriana Fallaci. Při rozhovorech zpovídáním odporovala a provokovala je. Za celou svou kariéru bylo otištěno devadesát sedm interview, které vedla.¹⁶¹

Pokud se nebavíme o dialogu v literatuře, což byl takový předchůdce rozhovoru, a v českých zemích jej použil například Jan Amos Komenský v *Labyrintu světa a ráji srdce*. První rozhovory jako takové v českém prostředí tiskl koncem 18. století Václav Matěj Kramerius. Chtěl tím zvýšit lidovou vzdělanost. Většinou interview vedli dva sousedé či vesničané se vzdělaným farářem nebo učitelem.¹⁶²

Nyní jsou rozhovory již plně součástí naší kultury a často vycházejí i v knižní podobě. Z české historie si lze vybavit například *Hovory s T. G.*

¹⁵⁹ BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2019. s. 105.

¹⁶⁰ ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983. s. 13

¹⁶¹ HVÍŽDALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006–2011*. Praha: Portál, 2011. s. 34.

¹⁶² OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. s. 10.

Masarykem od Karla Čapka. Jedná se o třídílný spis, který shrnuje základní Masarykovy myšlenky a názory.

Rozhovory se často vydávají jako biografie. Takovou klasickou rozhovorovou biografií je třeba kniha *Rozhovory s Janem Werichem*, která kromě hovorů nabízí i fotografie z osobního Werichova archivu, za rozhovory je zodpovědný Jiří Janoušek. Další jistě důležitou knihou, založenou na interview, je Hvízdalův *Dálkový výslech*, ve kterém autor vede rozhovor s Václavem Havlem. V knize se rozebírá Havlův vztah k politice, ale i k umění, osobní věci, ale i běžnosti života.

Nejsou to ale jen naši nejznámější umělci a politici, se kterými se vedou knižní rozhovory. V loňském roce vyšla například kniha *Jako bych žila dva životy*, ve kterém svůj život prostřednictvím rozhovorů rozebírá novinářka Daniela Drtinová. Za zmínku stojí i rozprava dvou novinářek rozdílné generace, Světlany Witovské s Kamilou Moučkovou. Kniha *Hlavou proti zdi* vyšla roku 2019 a Moučková se v rozhovoru otevírá o soukromí, ale i o pracovním životě.

3. Koronavirová pandemie ve vztahu k této práci

Aby tato bakalářská práce sloužila jako kvalitní teoretický základ k rozhovorům s jednotlivými představiteli nezávislých pražských divadel, je rozhodně nutné poukázat na aktuální situaci, která, i když trvá již více než rok, je stále v kulturní historii neobvyklým úkazem.

Divadelní sezony 2019/2020 a 2020/2021 podstatným způsobem ovlivnila celosvětová pandemie onemocnění covidu-19 a vládní nařízení a zákazy, které s ní souvisejí. Divadla musela zrušit svá představení, změnit systém plánování a vypadla jim část tržeb. Mnoho divadel tento nečas přece jen využilo produktivně. Probíhaly opravy, údržby a revize. Některá z nich také spustila online streamované přenosy anebo další aktivity, na které v normálním divadelním provozu nebyl čas, například podcasty.

V průběhu posledního roku byla divadla uzavřena na dvě dlouhá období. Desátého března minulého roku zakázala vláda podle § 69 odst. 1 písm. i) a odst. 2 zákona č. 258/2000 Sb. představení, na kterých by bylo sto a více osob. O dva dny později, dvanáctého března, byl vyhlášen nouzový stav a zároveň zakázány akce s účastí více než třiceti osob. Dne 11. května 2020 byl provoz divadel opět povolen, musela být ovšem dodržována některá opatření.¹⁶³ Mnoho divadel ale hned ten den neotevřelo, do chodu se vracela postupně. V průběhu pozdního jara a léta se divadelní provoz vrátil do starých kolejí. Pandemická situace se na podzim bohužel opět zhoršila, a tak byl provoz divadel od dvanáctého října minulého roku zastaven.¹⁶⁴ Opatření jsou bohužel stále aktuální, k 3. květnu 2021 nebyl provoz obnoven.

Přestože je situace nepříznivá, přinesla do české divadelní sítě svěží vítr a dovolila divadlům v rámci možností experimentovat. Vzniknout tak mohl například Dramox, což je streamovací platforma spuštěna v říjnu 2020. Nabízí předtočené divadelní hry a jeho záměrem je podpořit divadla, autory i herce.¹⁶⁵ Dalším zajímavým projektem, o kterém se mimo jiné respondenti zmiňují i v příložených rozhovorech, je Televize NAŽIVO, respektive Film NAŽIVO. Jde o alternativu živé kultury, přináší divadelní představení, koncerty, ale i cirkusové performance. Na rozdíl od Dramoxu není použit formát záznamu inscenace, ale veškerá představení jsou točena na míru právě pro tento projekt, mnohdy ve zvláštních prostorách či neobvyklých formátech.¹⁶⁶

Aktuální situace tedy divadelní provoz omezuje, nicméně i přesto si myslím, že může na některé oblasti působit příznivě. Divadla mohou svou činnost reflektovat a promyslet, kam v průběhu dalších let hodlají svou

¹⁶³ Návrat do škol, otevřená kadeřnictví a povolené akce do 100 osob. Přečtěte si, co se v pondělí otvírá a mění. *iROZHLAS* [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/koronavirus-cesko-otevreni-prehled-skoly-kino-divadlo-kadernictvi-akce_2005091627_kro.

¹⁶⁴ Vláda zpřísnila opatření proti koronaviru. Od pondělí budou na 14 dnů zrušeny kulturní a sportovní události. *ČT24*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/3201782-zive-vlada-jednala-o-novych-opatrenich-proti-koronaviru>.

¹⁶⁵ O nás. *Dramox divadlo online*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: <https://www.dramox.cz/o-nas>.

¹⁶⁶ O projektu. *Filmnazivo.cz*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: <https://filmnazivo.cz/o-projektu>.

existenci posunout. Tato nechtěná pauza dává všem možnost nadechnout se a zjistit, jestli cesta, kterou dané divadlo šlo, byla správná, anebo je třeba ji poupravit. Myslím, že to jistě není na škodu.

Závěr

Při rozhovoru se zakladatelem divadla Vosto5 Petrem Prokopem jsme se dostali do diskuze, na kterou často vzpomínám. Bavili jsme se o tom, že divadlo přežilo několik tisíc let, nástup nových médií a platforem, u kterých se pravděpodobně očekávalo, že jej odsunou do pozadí. Nikdy se to ovšem nestalo. Až nyní jsme se poprvé ocitli v situaci, kdy je divadlo ohroženo. Koronavirová pandemie zasáhla všechny oblasti kultury, paralyzovala umění, které nám bylo drahé. Divadla nemohou hrát, budovy jsou zavřené, divadelníci jsou doma. Vláda totiž vydala opatření proti šíření koronaviru a jejich součástí je i zákaz hraní pro veřejnost.

Přesto mi přišlo na místě věnovat se ve své bakalářské práci divadlům, a to především těm nezávislým. I přes fakt, že jsem již při odevzdávání teze tušila, že při psaní této bakalářské práce divadla pravděpodobně otevřená nebudou. Kultura je mi však velmi blízká, a myslím si, že i v této nelehké době je potřeba jí věnovat péči. A po dokončení práce mám pocit, že ta volba byla správná.

Cílem této bakalářské práce bylo vytvořit šest publicistických rozhovorů s představiteli pražských nezávislých divadel. Předtím jsem ale musela zasadit problematiku do kontextu. Vytyčila jsem tedy typologii divadel, aby bylo jasné, jak se nezávislé divadlo od ostatních druhů odděluje. Popsala jsem historii české nezávislé scény od 20. století a taky změny, které v divadelním prostředí probíhaly od roku 1989. Představila jsem jednotlivé scény, kterými se blíže zabývám v praktické části práce. Nedílnou součástí byla kapitola o rozhovoru, ta byla potřebná i jako příprava na samotné interview. Nastínila jsem historii, ale hlavně jsem se zabývala jednotlivými fázemi přípravy a vedení rozhovoru. Myslím, že mi to dalo znalosti potřebné ke kvalitní novinářině. S ohledem na aktuální situaci jsem menší kapitolu věnovala i koronavirové krizi.

Samotné rozhovory jsou, troufám si říct, dobře vystavěné. Ptala jsem se na celkovou poetiku divadla, ale také na aktuální situaci a problémy s ní

spojené. Určitá témata spojují všechny rozhovory, některá jsou zase odlišná. Myslím si tedy, že by rozhovory obstály jak jednotlivě, tak v souboru. Obstarala jsem také fotografie ke každému rozhovoru a grafické zpracování.

Zpětně vidím, že jsem se mírně odklonila od teze. Původně jsem měla za to, že by bylo vhodné popsat fenomén nezávislých divadel i ve světě. Při samotném psaní mi ale došlo, že je to specifická věc, která má ke kultuře jednotlivých zemí velmi úzký vztah a nedá se jen tak lehce zobecnit. Nedávalo by to smysl. Taktéž jsem zvolila respondenty z jiných divadel, než jaká jsem zmiňovala v tezi. Zde to souviselo s druhým uzavřením divadel, které ztížilo komunikaci a také s tím, že při tvorbě práce jsem se s nezávislou pražskou divadelní scénou seznámila opravdu dopodrobna a najednou jsem na výběr respondentů změnila názor. Jsem přesvědčená o tom, že je to dobře a změna bakalářské práci pouze prospěla.

Summary

During an interview with the founder of the Vosto5 theatre, Petr Prokop, we got into a discussion about the current situation. We talked about how the theatre survived for several thousand years, even the advent of new media that were expected to push the theatre into the background. It actually never happened. Now, for the first time in history, we found ourselves in a situation where the existence of theatre is endangered. The coronavirus pandemic affected all areas of culture. Theatres cannot play and buildings are closed.

Nevertheless, I found it important to focus on theaters in my bachelor's thesis, especially on the independent ones. Culture is very close to me, and I think that even in these difficult times, it needs to be taken care of. After finishing my work, I really feel that this step was the right choice.

The aim of this bachelor's thesis was to create six interviews with representatives of Prague's independent theatres. In order to put the issue into context, I had to do the theoretical part of the work. I defined different types of theatres to make it clear how are independent theatres separated from others. I described the history of the Czech independent scene since the 20th century and also the changes that occurred after 1989. It was also necessary to present the individual theatre scenes, which I deal with in the practical part of the work. An integral part was the chapter about the journalistic interview, it was very much needed as preparation for the interview itself. I briefly described the history of the genre, but mainly dealt with the various stages of preparation and conduct of the interview. I also wrote a chapter on the current situation.

The main part of my work is the practical one – interviews. I asked the theater representatives about the overall poetics of the theater, but also about the current situation and the problems associated with it. I think that the interviews would be successful both, individually and in a set. I also provided photos for each interview.

Tištěné zdroje

ADAMS, Sally a Emma LEE-POTTER. *Interviewing for Journalists*. 3rd ed. London: Routledge, 2017. ISBN 9781138650237.

BAČUVČÍK, Radim. *Marketing neziskových organizací*. Zlín: VerBuM, 2011. ISBN 978-80-87500-01-9.

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-0553-3.

BENEŠ, Jiří. Divadlo Vosto5. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2. ISSN 2336-4548.

ČUŘÍK, Jaroslav a Masarykova univerzita. *Zpravodajské žánry v tištěných a online médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-7589-4.

ČUŘÍK, Jaroslav. *Nové trendy v médiích*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5825-5.

DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého: Jak psát pro noviny a časopisy, jak vymyslet dobrý příběh: praktická cvičení*. Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1602-X.

DVOŘÁK, Jan. *AMU = DAMU FAMU HAMU: kapitoly k tématu realizace divadla*. 3., upr. a aktualiz. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra produkce, 2005. ISBN 80-7331-037-6.

DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004. ISBN 80-86102-53-X.

DVOŘÁK, Jan. *Malý slovník managementu divadla: příručka pro organizátory, producenty, manažery, produkční, studenty a adepty studia divadla, kultury a umění*. Praha: Pražská scéna, 2005. ISBN 80-86102-49-1.

HALLIN, Daniel C. a Paolo MANCINI. *Systémy médií v postmoderním světě: tři modely médií a politiky*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-377-2.

HVÍŽĎALA, Karel. *Mardata: vzpoury v žurnalistice: dějiny rozhovoru a další texty o médiích 2006-2011*. Praha: Portál, 2011. ISBN 978-80-7367-851-7.

JUST, Vladimír a Adolf BORN. *Z dílny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0037-0.

JUST, Vladimír, Radko PYTLÍK a Josef MARTÍNEK. *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak si navzájem lépe porozumíme: kapitoly z psychologie sociální komunikace*. Praha: Svoboda, 1988.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. ISBN 80-706-7657-4.

MALLETTE, Malcolm F. *Příručka pro novináře střední a východní Evropy*. Praha: Lidové noviny, 1991. ISBN 80-7106-045-3.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.

MUSILOVÁ, Martina. Alfred ve dvoře v produkci o. s. Motus. *Theatralia*. Brno, 2011, roč. 14, č. 2. ISSN 2336-4548.

NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-197-X.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA, eds. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7.

OSVALDOVÁ, Barbora, Radim KOPÁČ, eds. *Rozhovory o interview*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1618-6.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PERKNER, Stanislav a Jan HYVNAR. *Řeč dramatu, 1: Divadlo a rozhlas*. Praha: Horizont, 1987. ISBN 40-056-87

REMIŠOVÁ, Anna. *Etika médií*. 2010. Bratislava: Kalligram, 2010. ISBN 978-80-8101-376-8.

RUB-MOHL, Stephan a Hana BAKIČOVÁ. *Žurnalistika: komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada, 2005. ISBN 80-247-0158-8.

ŠKORPIL, Jakub. Děláme festival ve vybydlené továrně: Rozhovor se Štěpánem Kubištou, ředitelem prostoru Jatka 78. *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 6. ISSN 0862-7258.

ŠTORKÁN, Karel a Milan BAUMAN. *Umění interviewu*. Brno: Novinář, 1983.

TUŠER, Andrej. *Ako sa robia noviny*. Bratislava: SOFA, 1999. ISBN 80-857-5266-2.

VERNER, Pavel. *Zpravodajství a publicistika*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2010. ISBN 978-80-86723-88-4.

VELAS, Štefan. *Teória a prax novinárskych žánrov*. 2. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000. ISBN 80-223-1493-5.

VYBÍRAL, Zbyněk. *Úvod do psychologie komunikace: přehled základních přístupů k interpersonální komunikaci*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1997. ISBN 80-7041-002-7.

Online zdroje

Divadlo Husa na provázku: 60. léta. *Divadlo Husa na provázku* [online]. [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/cs/60-leta>.

DOMBROVSKÁ, Lenka. Štěpán Kubišta: Je nutné hájit zájmy nezávislých divadel. *Divadelní noviny* [online]. 2016 [cit. 2021-02-8]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stepan-kubista-je-nutne-hajit-zajmy-nezavislych-divadel>.

Céline resuscitovaný pro Příští vlnu? Vladimír Karfík, *Divadelní noviny*. Studio Hrdinů [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://studiohrdinu.cz/cs/celine-resuscitovany-pro-pristi-vlnu-vladimir-karfik-divadelni-noviny/>.

Ceny divadelní kritiky za rok 2020. *Divadlo.cz* [online]. [cit. 2021-4-29].

Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=ceny-divadelni-kritiky-za-rok-2020>.

Ceny Divadelních novin. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z:

<https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin#2015/2016>.

Činoherní klub v Praze existuje už 55 let. *Plus* [online]. [cit. 2021-04-16].

Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/cinoherni-klub-v-praze-existuje-uz-55-let-8172267>.

Etický kodex novináře. *Syndikát novinářů České republiky* [online]. 25. 11. 1999

[cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>.

Historie. *Divadlo Letí* [online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/historie/>.

Ministerstvo kultury: Kulturní politika [online]. Praha, 2001 [cit. 2021-02-2].

Dostupné z: <http://www.ntm.cz/data/dokumenty-a-listiny/kulturni-politika-ministerstva-kultury.html>.

Národní divadlo vydrazilo za 290 milionů budovu Themos. *www.divadlo.cz*

[online]. Praha, 2016 [cit. 2021-02-19]. Dostupné z:

<https://www.divadlo.cz/?clanky=narodni-divadlo-vydradlo-za-290-milionu-budovu-themos>.

Návrat do škol, otevřená kadeřnictví a povolené akce do 100 osob. Přečtěte si,

co se v pondělí otvírá a mění. *iROZHLAS* [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné

z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/koronavirus-cesko-otevreni-prehled-skoly-kino-divadlo-kadernictvi-akce_2005091627_kro.

O divadle. *Vosto5 – vaše dobré divadlo!* [online]. [cit. 2021-03-25]. Dostupné z:

<https://vosto5.cz/#o-divadle>.

O nás. *Dramox divadlo online*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z:

<https://www.dramox.cz/o-nas>.

O nás. *Studio Hrdinů* [online]. [cit. 2021-4-29]. Dostupné z:
<https://studiohrdinu.cz/cs/o-nas/>.

O pražské divadelní mapě. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-04-19].
Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/o-prazske-divadelni-mape>.

O projektu. *Filmnazivo.cz*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z:
<https://filmnazivo.cz/o-projektu>.

Preambule Asociace nezávislých divadel. *Asociace nezávislých divadel ČR*.
[online]. Praha, 2016 [cit. 2021-02-17]. Dostupné z:
<https://andcr.cz/preambule/>.

Pronájem. *Alfred ve dvoře* [online]. [cit. 2021-04-18]. Dostupné z:
<https://www.alfredvedvore.cz/cs/pronajem/>.


Studio DVA. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z:
<https://www.divadelni-noviny.cz/studio-dva>.

Etický kodex novináře. *Syndikát novinářů České republiky* [online]. [cit. 2021-
01-28]. Dostupné z: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>.

Ufftenživot. *Ufftenživot – Divadlo, které vás překvapí* [online]. [cit. 2021-03-25].
Dostupné z: <https://www.ufftenzivot.cz>.

Vláda zpřísnila opatření proti koronaviru. Od pondělí budou na 14 dnů zrušeny
kulturní a sportovní události. *ČT24*. [online]. [cit. 2021-03-20]. Dostupné z:
<https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/3201782-zive-vlada-jednala-o-novych-opatrenich-proti-koronaviru>.

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze praktické BAKALÁŘSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Anna Reisigová	Razítko podatelny: 
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2018/2019	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika, prezenční	
Název praktické a teoretické části bakalářské práce v češtině: Nezávislá divadla pražská - soubor publicistických rozhovorů	
Název praktické a teoretické části bakalářské práce v angličtině: Independent theatres of Prague - a series of interviews	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013): (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve po dvou semestrech</u> od schválení tezí) LS 2020/2021	
Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků): (fotokniha, televizní/rozhlasový dokument, esej, soubor textů etc.) Nezávislá divadelní scéna si v Praze našla své diváky, divadel je spousta, jsou nápaditá, každá scéna nabízí svou vlastní atmosféru a zajímavé inscenace. Některá z nich se na pražské scéně dokázala etablovat velmi rychle a dnes tvoří již neoddělitelnou součást městské divadelní scény. Cílem této práce je vznik publicistických rozhovorů s představiteli vybraných nezávislých pražských divadel. Teoretická část práce se bude věnovat vymezením rozhovoru jako žurnalistického žánru. Dále představením nezávislého divadla, jeho historie ve světě i na území České republiky, popisem pražské nezávislé divadelní scény a konkrétních divadel, s jejichž představiteli budu vést rozhovory. Jako praktická část této bakalářské práce budou uvedeny rozhovory s konkrétními představiteli šesti nezávislých divadelních scén v Praze, doplněny o autorské fotografie divadelního prostředí a samotných tvůrců.	

Předpokládaná struktura teoretické práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

Úvod

1. Žánr (specifikace publicistického rozhovoru, vymezení žánrů, historie žánru)

1. 1 Publicistika

1. 2 Rozhovor

2. Nezávislé divadlo (co je to nezávislé divadlo, historie tohoto fenoménu ve světě i v České republice, popis pražských scén a podrobnější popis scén vybraných pro rozhovor)

2. 1 Nezávislé divadlo ve světě

2. 2 Nezávislé divadlo v ČR/ČSR

2. 3 Pražská nezávislá divadelní scéna

2. 3. 1 Jatka 78

2. 3. 2 Divadlo Archa

2. 3. 3 VOSTO5

2. 3. 4 Pražský komorní balet

2. 3. 5 Studio DAMÚZA

2. 3. 6 Divadlo NoD

Závěr

Druh praktické práce/předpokládaná podoba:

Soubor publicistických rozhovorů, fotografie k rozhovorům (tvůrců, prostoru divadla, průběhu zkoušky atd.)

Vymezení zpracovávaného materiálu:

Rozhovory budou zasahovat i do historie divadel, tudíž se dá předpokládat, že rozsah let bude cca od roku 1975 (založení Pražského komorního baletu, ostatní vybrané scény vznikly až po revoluci) až do současnosti. Rozhovory bych chtěla vést v samotném sále divadla, ve kterém soubor vystupuje nebo ve zkušebně či v jiném prostoru divadla (kavárna, bistro).

Postup (metodologie v teoretické části a technika v praktické části práce) při zpracování materiálu:

Teoretická část práce - Přečtu si odbornou literaturu, internetové zdroje a diplomové práce na podobné téma. Tyto zdroje zpracuji a podle nich vypracuji teoretickou část. Kapitoly, které se zabývají jednotlivými divadly, bych chtěla zpracovat s pomocí lidí, kteří v divadle pracují a znají historii a záměr divadla podrobně.

Praktická část práce - Několikrát se sejdu s představiteli vybraných divadel, nafotím fotografie divadelního prostředí i samotných představitelů, po důkladné rešerši budu vést rozhovor. Následovat bude editace rozhovoru i fotografií. Rozhovory budou samozřejmě autorizované.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BURNS, Lynette Sheridan. Žurnalistika: praktická příručka pro novináře. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-717-8871-6. (V této knize se čtenář seznamuje se základy žurnalistické práce. Autorka v knize popisuje například jak správně shromažďovat informace, jak nejlépe zpracovat článek či reportáž anebo jak vést rozhovor.)

DVOŘÁK, Jan. Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla. V Praze: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-861-0213-0. (Rozsáhlý slovník českého alternativního divadla. Vydání rozšiřuje předešlé slovníky, autor se v něm věnuje se i historii, především undergroundu v českém divadle.)

DVOŘÁK, Jan. Malý slovník managementu divadla: příručka pro organizátory, producenty, manažery, produkční, studenty a adepty studia divadla, kultury a umění. [Praha]: Pražská scéna, 2005. Teatrologie. ISBN 80-861-0249-1. (Autor v příručce vymezuje velkou škálu pojmů a to z ekonomické a kulturně-politické oblasti, z právní oblasti, ale dokonce i specifické divadelní výrazy. Autor vysvětluje výrazy jednoduchou češtinou tak, aby tomu rozuměl i úplný laik.)

JUST, Vladimír. Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem. Praha: Mladá fronta, 1984. Máj (Mladá fronta). (Autor v knize osobitě popisuje historii malých divadelních scén a jejich předchůdců.)

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. (eds.) Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7 (Autorský kolektiv vymezuje hesla z oboru tištěných i elektronických médií, věnuje se informačním technologiím. Kniha je na rozdíl od předchozího vydání obohacena také o obor marketing.)

OSVALDOVÁ, Barbora a Radim KOPÁČ. (eds.) Rozhovory o interview. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1618-6. (Kniha se snaží poskytnout různé pohledy na žánr rozhovoru. Vymezuje jeho pozici, ale autoři se v ní zabývají i historií a vývojem až do současnosti. Na knize spolupracovali například i Karel Hvizďala, Marek Eben, Václav Moravec či Jindřich Šídlo.)

Culturenet [online]. Dostupné také z: <https://www.culturenet.cz/> (Projekt Divadelního ústavu, který přináší aktuality a zajímavosti ze světa kultury.)

Divadelní noviny [online]. Dostupné také z: <https://www.divadelni-noviny.cz/> (Internetový magazín o divadle a divadelním prostředí, jednou za dva týdny vychází jako časopis.)

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

TULKA Martin. *Divadelní instituce jako značky a jejich ekviva.* Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce PhDr. Tereza Klabíková Rábová

JETELOVÁ, Tereza. *Srovnání vybraných vícesouborových divadel v České republice.* Brno, 2020. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tereza Raabová.

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

.....
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.